Weltauffassung und künstlerischer Ausdruck im dichterischen Werk Ina Seidels

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Hilde Thomas

aus Kleve

1937

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Referent:
Professor Dr. Carl Enders.

Korreferent:
Professor Dr. Karl Justus Obenauer.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, kommt nur ein Teil der Arbeit zum Abdruck. Die Dissertation erscheint gleichzeitig als 2. Heft der Schriftenreihe „Deutsche Studien zur Geistesgeschichte", herausgegeben von Prof. C. Enders, Bonn, im Verlag Konrad Triltsch, Würzburg. Ein vollständiges Exemplar der Arbeit befindet sich auf der Universitätsbibliothek in Bonn.

Meinen lieben Eltern

Anordnung der Arbeit.

AA. Einführung: Ziel und Sinnerfassung der Untersuchung . . 1

BB. Hauptteil: Die Kunst der Dichterin 3

A. Überblick:

Grundzüge der Weltauffassung Ina Seidels 3

a) Das organische Wachstum des dichterischen Werkes Ina Seidels 3
b) Alleinheitserlebnis, polares Lebensgefühl und „mittenhafte" Seinsanlage als Grundzüge der Weltauffassung Ina Seidels 5

B. Ausführung:

Der Stil Ina Seidels als Ausdruck ihrer Persönlichkeit und Weltauffassung . . 11

I. Der Grundzug der Polarität im Stilwollen Ina Seidels.

1.) Lyrisches — Episches 12
2.) Magie — Ironie 17
3.) „Herbheit" — „Süße" 20
4.) „Wärme" — „Klarheit" 21
5.) „Norden" — „Süden" 23

II. Der künstlerische Ausdruck des Strebens zur Sythese aus der Polarität von Dynamik und Statik heraus.

1.) Der stilistische Ausdruck des Strebens zur Synthese:
a) Negierung der Pole 25
b) Schaffung polarer Gegensatzpaare und deren Überwindung im „höheren Dritten" 26

2.) Der stilistische Ausdruck des dynamischen Prinzips:
a) Bewegungsmetaphern und Wandlungssymbole . 27
b) Verbale Diktion 28
α) Bevorzugung naturhaft verhaltener Bewegungsvorstellungen 29
c) Umstilisierung an sich ruhender in bewegte Landschaft 29
d) Motivische Bevorzugung von Wind und Tanz . 30

3.) Der stilistische Ausdruck des statischen Prinzips:
a) Nominale Diktion 31
b) Ruhemetaphern und Mittenhaftigkeitssymbole . 32

4.) Der stilistische Ausdruck der Harmonie als Synthese von Dynamik und Statik:
a) Die „gebändigte Bewegung", das Stehen als Tanz 34
b) Die „schwingende Ruhe", die Kreisbewegung . 35

III. Die Bedeutung des Symbols im Stil Ina Seidels.

1.) Allgemeines.
a) Der Zusammenhang zwischen polarem Weltgefühl und symbolischer Ausdrucksweise . . 37
b) Die Wurzeln der symbolischen Ausdrucksweise: Das Verhältnis Ina Seidels zum Wort überhaupt 37

2.) Einzeluntersuchungen.
a) Namengebung 40
b) Sinnbildgebärden 42
c) Symbolische Vorausdeutungen 43
d) Das Symbol der Kugel 45

IV. Interpretation der „Elegie auf einen verlassenen Ort"

In der vollständigen Arbeit wurde die Weltauffassung Ina Seidels gehaltlich eingehender betrachtet nach folgenden Gesichtspunkten:

Die Weltauffassung Ina Seidels.

I. Die Spannung zwischen Glück und Opfer
II. Die Bedeutung des Leidens
III. Die Lebenskreise
1.) Natur
2.) Liebe
3.) Mutterschaft
4.) Künstlertum
5.) Volkheit
IV. Das „Wünschen"
V. Das Ich-Problem
VI. Schicksal — Gott — Tod

Literaturverzeichnis

I. Werke Ina Seidels (chronol. Reihenfolge nach den Erscheinungsjahren; in Klammern, soweit möglich, die Entstehungsjahre).

Gedichte. E. Fleischel & Co., Berlin. 1914.

Familie Mutz. Verse zu Bildern von Eugen Osswald. Mainz: Scholz 1914.

Neben der Trommel her. Gedichte. E. Fleischel & Co., Berlin 1915.

Das Haus zum Monde. Roman. DVA Stuttgart, 1916.

Weltinnigkeit. Neue Gedichte. E. Fleischel & Co. Berlin 1918 (Copyright 1916). Zit. wurde nach der 2. Aufl. von 1919.

Hochwasser. Novellen. DVA Stuttgart 1920. (Entstehungszeit früher. Von der Dichterin selbst als „erste Prosaversuche" bezeichnet.)

Das Labyrinth. Ein Lebenslauf aus dem 18. Jahrhundert. E. Diederichs, Jena 1922.

Sterne der Heimkehr. Eine Junigeschichte. DVA Stuttgart 1923 (1916). (Selbständige Fortsetzung von „Das Haus zum Monde").

Planetenspiel zur Erdenfeier der Sonnenwende. In drei Tanzkreisen. In: Die Tat, Jg. 16, H. 3, Juni 1924, 161—168.

Das wundersame Geißleinbuch. Neue Geschichten für Kinder, die die alten Märchen gut kennen. Mit 20 Abb. und 10 Tafeln von Wilh. Schulz. F. A. Perthes, Stuttgart 1925.

Die Fürstin reitet. Erzählung. DVA Stuttgart 1926 (1924). Zitiert wurde nach der Volksausgabe in der Reihe „Neue europäische Erzähler", Rembrandt-Verl. Berlin o. J.

Neue Gedichte. DVA Stuttgart 1927.

Brömseshof. Eine Familiengeschichte. DVA Stuttgart 1928 (1926/27).

Renée und Rainer. Hrsg. v. d. Gesellschaft der Bibliophilen. Weimar 1928 (1923/24).

Der vergrabene Schatz. Drei Erzählungen. Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin 1929. Inhalt: Der vergrabene Schatz (1927), Sommertage (1910), Legende der Fina (1923).

Osel, Urd und Schummei. Skizze. In: Velhagen & Klasings Monatshefte. 45. Jg. 1930/31 2. Bd., S. 393—95.

Das Wunschkind. Roman. 2 Bde. DVA Stuttgart 1930 (1914—30).

Der Weg ohne Wahl. Roman. DVA Stuttgart 1933.

Das Geheimnis. Eine Geschichte von Sachen allein, mit einem Hund und einer Kinderstimme am Schluß. Zwei Erzählungen. M. Warneck, Berlin 1933 (1928/29; 1924).

Die tröstliche Begegnung. Gedichte. Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei. Leipzig 1932. Und: DVA Stuttgart 1933. (Enthält u. a. den größten Teil der Neuen Gedichte von 1927).

Luise, Königin von Preußen. Ein Bericht über ihr Leben. Verl. „Der Eiserne Hammer", Königstein u. Leipzig o. J. (1934).

Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. DVA Stuttgart 1934.

Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg. DVA Stuttgart 1935.

Weitere Vorträge und Aufsätze von Ina Seidel:

Organisierte Mütterlichkeit. In: Die Tat, 7. Jg. 2. Bd. 1915/16, S. 975—979.

Lebensweg. Hrsg. Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz. 1921.

Albert Talhoffs „Totenmal". Zur Münchener Uraufführung. In: Münchner Neueste Nachrichten, Juli 1930.

Entwicklung der Friedensbewegung in Europa bis zur Entscheidungsstunde der Gegenwart. Vortrag, gehalten bei der Generalversammlung des Bundes Deutscher Frauenvereine zu Leipzig, am 9. Okt. 1931. In: Die Frau, 39. Jg., 1931/32, S. 193—209.

Rede an junge Mädchen. In: Vom Gestern zum Morgen. Eine Gabe für Gertrud Bäumer, Berlin 1933.

Die Gemeinschaft der geistig Schaffenden Deutschlands. Eine Rundfrage zum Tag des Buches. In: Die lit. Welt, 17. März 1933, 9. Jg., Nr. 11/12.

Die zwiespältige Beschaffenheit des buchhändlerischen Berufes. In: Börsenblatt f. d. dt. Buchhandel, Leipzig. 16. Jan. 1934, 101. Jg.

Irene Forbes-Mosse. Zum 70. Geburtstag der Dichterin am 5. Aug. 1934. In: Frankf. Zeitung, 4. Aug. 1934.

Wege zu Gott. Kontemplation und Meditation im Osten und Westen. In: Eckart, 10. Jg., H. 9, Sept. 1934, S. 372—279.

Erinnerung. In: Das Deutsche Wort. Die lit. Welt. N. F. 1934, 10. Jg. Nr. 32, S. 13.

II. Aufsatzliteratur über Ina Seidel.[1])

Alverdes, Paul: Ina Seidel. In: Der Vorhof, Jg. 1, H. 4, 15. Jan. 1924, S. 33—34.

Bab, Julius: Ina Seidel. In: Die neue Rundschau. Jg. 27, H. 8. Aug. 1916, S. 1149—51.

Bluhm, Agnes: Erbbilder deutscher Dichterfamilien. Die Sippschaftstafel der Dichterin Ina Seidel. In: Volk und Rasse. 8. Jg. 1933, S. 236—245.

Brandenburg, Hans: Ina Seidel. In: Die Neue Lit. 32. Jg. 1931. S. 358—367.

Deubel, Werner: Ina Seidel. In: Kritische Gänge. Beil. der Berl. Börsenzeitung, Nr. 34. 20. 8. 1933.

— Die Gedichte Ina Seidels. In: Die Literatur. Jg. 36, H. 7. Apr. 1934, S. 385—387.

Dittrich, E. W.: Ina Seidels lyrische Dichtung. In: Die lit. Welt, Jg. 10, Nr. 3. 19. Jan. 1934.

Geyer, Hildegard: Ina Seidel und ihr Werk. In: Zeitwende, Jg. 7, 1931, S. 471—74.

Jaeger, Hans: Weib und Erde. Studie zu Ina Seidels Lyrik. In: The Germanic Review 1931, S. 266—293.

— Die Lebensgestaltung im Werk Ina Seidels. In: Dichtung und Volkstum. 36. Bd., 4. H., 1935, S. 479—496.

---

[1]) Diese Liste erstrebt durchaus keine Vollständigkeit (man vergl. dafür bis 1931 die Bibliographie von Ernst Metelmann in: Die Neue Literatur 32. Jg. 1931, S. 367 f.). Über den Charakter der Buchbesprechung hinaus gehen eigentlich nur die Aufsätze von A. Bluhm, H. Brandenburg, W. Deubel, E. W. Dittrich, H. Jaeger und E. Langgässer.

Klüglein, Heinrich: Die Romane Ina Seidels. In: Imago, Jg. 12, H. 4, 1926 S. 490—499.

Krämer, Wilh.: Die Frau als Gestalterin der Geschichte (Ina Seidel). In: Magdeburgische Ztg., 23. Aug. 1933. Nr. 34.

Langgässer, Elisabeth: Porträt Ina Seidel. In: Die Neue Rundschau, 44. Jg. 1933, S. 846—49.

— Wege heutiger Frauendichtung. In: Die lit. Welt, 19. Mai 1933, 9. Jg., Nr. 20/21.

— Ina Seidel zum 50. Geburtstag. In: Frauenkultur, 10. H., Okt. 1935, 39. Jg.

Mollenhauer, R.: Ina Seidel. In: Braunschweigisches Magazin, 1931, Bd. 37, S. 29.

Münchhausen, Börries v. Die Dichterin Ina Seidel. In: Welt und Werk. Beil. d. Dt. Allg. Zeitung, Berlin, 16. Febr. 1927.

Plaut, Richard: Trostreiche Vergangenheit. Ina Seidel: „Das Wunschkind". In: Lit. Blatt der Frankf. Ztg. 66. Jg. Nr. 21, 21. Mai 1933.

Randenborgh, E. van: Gedanken zu Ina Seidels „Wunschkind". In: Eckart, Jg. 7, H. 4. Apr. 1931, S. 186—188.

Rutz, Wilhelm: Ina Seidel. In: Pädagogische Warte, Jg. 32, H. 15. 1. Aug. 1925, S. 863—73.

Weinel, Ada: Weltinnigkeit. Ina Seidels Werk. In: Die Christliche Welt. 47. Jg. 1933, S. 652—656.

Allgemeine Literatur.

Bachofen, J. J.: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler. Hrsg. von Manfred Schroeter, München 1926.

Curtius, Ernst Rob.: Balzac. Bonn 1923.

Enders, Carl: Friedrich Schlegel. Leipzig 1913.

Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig, Berlin 1921.

— Philosophie der Literaturwissenschaft (1929).

Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. Berlin 1925.

Hildebrandt, Hans: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928.

Hirt, Ernst: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig u. Berlin 1923.

Hoppe-Meyer, Else: Der Typus des Mannes in der Dichtung der Frau. In: Zt. f. Deutschkunde, 1930. 44. Jg., S. 209—231.

Kainz, Friedrich: Stil und Form. In: Zt. f. Dtschkunde 1927, 41. Jg., S. 114 — 126.

Kluckhohn, Paul: Die Gegensätze in der Dichtung der Gegenwart und ihre geistigen Voraussetzungen. Stuttgart 1933.

Kluckhohn, Paul: Die konservative Revolution in der Dichtung der Gegenwart. In: Zt. f. dt. Bildung, 9. Jg. 1933, S. 177—190.

Kommerell, Max: Jean Paul. Frankfurt a. M. o. J.

Lehmann, Edw.: Mystik in Heidentum und Christentum. „Aus Natur und Geisteswelt", Leipzig u. Berlin 1923.

Leo, Ulrich: Historie und Stilmonographie. Grundsätzliches zur Stilforschung. In: Dt. Vjschr. 9, 1931, S. 472 ff.

Linden, Walther: Aufgaben einer nationalen Literaturwissenschaft. München 1933.

Lingelbach, Helene: Ein Jahrtausend deutscher Frauendichtung. Zt. f. dt. Bildung, 8. Jg., 1932, S. 584 ff.

Lützeler, Heinrich: Einführung in die Philosophie der Kunst. Bonn 1934.
— Buch und Volk. In: Hochland, 29. Jg. Bd. 1. Okt. 1931—März 1932, S. 540—554.
— Zur Interpretation der Lyrik. In: Neue Jahrb. f. Wissenschaft u. Jugendbildung. 8. Jg. 1932, S. 414—430.
— Stil als Ausdruck der Persönlichkeit. In: Z. f. dtsche Bildung. 9. Jg. 1933, S. 192—200.
Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik. 2. Aufl. München 1913.
Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart (1885—1933). 6. Aufl. 1933.
Nohl, Hermann: Stil und Weltanschauung. Jena 1920.
Obenauer, Karl J.: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München 1933.
Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle 1934.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Marburg 1927.
— Zur Methode der Stilforschung. G. R. M. 17. Jg. (1929) S. 256—277.
Schneider, Ferd. Jos.: Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1927.
Schneider, Wilhelm: Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Berlin-Leipzig 1931.
— Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung. In: Z. f. Dtschkunde, Jg. 1925, S. 705—23 und 771—80.
Soergel, Albert: Dichter aus deutschem Volkstum. Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1934. „Ina Seidel", S. 149—165.
Sperber, Hans und Spitzer, Leo: Motiv und Wort. Studien zur Literatur- u. Sprachpsychologie. Leipzig 1918.
Spitzer, Leo: Stilstudien. Bd. 1 und 2. München 1928.
Tenner, Julius: Über Versmelodie. In: Z. f. Ästhetik VIII, 1913, S. 247—279; 253—402.
Thon, Luise: Wortwiederholung als Kunstmittel. In: G. R. M. 1931, S. 249 bis 261.
Touaillon, Christine: Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts. Wien u. Leipzig 1919.
— Artikel über „Frauendichtung". In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 1. Bd. Hrsg. von P. Merker und W. Stammler. Berlin 1925/26.
Volkelt, Johannes: Der Begriff des Stils. In: Z. f. Ästhetik VIII, 1913, S. 209—246.
Wagner, Lutz: Zur Bestimmung des Wesensunterschiedes von Mann und Weib. In: Zt. f. Menschenkunde, Jg. 8, H. 6, März 1933, S. 315—334.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. In: Handb. d. Lit. Wiss. Berlin-Neubabelsberg o. J.
— Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
— Leben, Erleben und Dichten. Leipzig 1912.

Abkürzungen

H. z. M.	Das Haus zum Monde.
D. L.	Das Labyrinth.
St. d. H.	Sterne der Heimkehr.
D. F. r.	Die Fürstin reitet.
Brhf.	Brömseshof.
R. u. R.	Renée und Rainer.
D. vergr. Sch.	Der vergrabene Schatz.
W. k.	Das Wunschkind.
W. o. W.	Der Weg ohne Wahl.
D. V. u. Spr.	Dichter, Volkstum und Sprache.
M. K. u. J.	Meine Kindheit und Jugend.
G.	Gedichte (1914).
N. d. T. h.	Neben der Trommel her.
W.	Weltinnigkeit.
N. G.	Neue Gedichte.
Tr. B.	Die Tröstliche Begegnung.

Einführung.

Das Ziel dieser Untersuchung ist ein doppeltes: Erkennendes Eindringen in die Weltauffassung einer Dichterin unserer Tage — und zugleich Aufzeigung der Notwendigkeit der besonderen dichterischen Gestaltsgewinnung eben dieser Weltauffassung. Es erhebt sich für uns die Frage nach Sinn und Berechtigung solcher Zielsetzung. Es gehört zu den Aufgaben der Philosophie, sich mit Weltanschauungen auseinanderzusetzen. Wenn also auch die Literaturwissenschaft auf dies Gebiet Anspruch erhebt, so muß ein Sonderauftrag sie dazu drängen. Er besteht darin, daß es ihr zufällt, sich d e n Weltanschauungen erkennend zu nahen, die nicht in begrifflich formulierten Systemen ihren Ausdruck fanden, sondern zu deren Wesen es gehört, daß sie eingegangen sind in die dichterische Gestalt. H. Lützeler charakterisiert einmal sehr treffend die besondere W i r k u n g s form dichterisch gestalteter Weltanschauung und den engen Erlebniszusammenhang zwischen Mensch und Kunst, zwischen Leben und Dichtung, wenn er sagt: „Der Leser möchte nicht nur der Urphänomene des Lebens leidenschaftlich innewerden, sondern eine Gesamtordnung erblicken, die jene als Teil und darüber hinaus ein umfassendes Leben enthält. Der Leser will nicht nur die über- und untermenschlichen Kräfte erfahren, sondern sie gleichsam als Stoff sehen, hineingestaltet in eine weite und überzeugende menschliche Haltung. Er verlangt im tiefsten vom Buch, daß es nicht nur den Menschen im Kosmos zeige, sondern den Kosmos im Menschen aufbaue.“ [1]) Das Nebeneinander der Ausdrücke: Urphänomene — leidenschaftlich innewerden, Gesamtordnung — erblicken, Kosmos — zeigen u n d aufbauen umschreibt deutlich das, was uns in der Betrachtung dichterischer Weltauffassung zu beschäftigen hat. Nämlich einerseits die „Urphänomene des Lebens“, die „Gesamtordnung“, die „über- und untermenschlichen Kräfte“, die „Haltung“ des Dichters — eben alles das, was wir als Welt und Weltanschauung zu bezeichnen pflegen. Zum andern ist es die F o r m dieser Weltauffassung, die es in ihrer Eigenart zu charakterisieren gilt. Denn nur sie veranlaßt in uns dies „leidenschaftliche Innewerden“, dies „Erblicken“, dies „Zeigen und Aufbauen“. Die dichterische Form bewirkt es hier überhaupt, daß uns die alten und im Grunde ewig gleichen Menschheitsfragen und -antworten zu n e u e n und erlebnisnotwendigen werden. Hieraus wird deutlich, daß es uns in erster

[1]) H. Lützeler: „Buch und Volk“. In: Hochland 1931, 29. Jg., Bd. 1, S. 552. (Mit „Buch“ ist hier natürlich das dichterische Buch gemeint, und man darf wohl ruhig „Dichtung“ überhaupt an die Stelle setzen.)

Linie darauf ankommen muß, die Weltauffassung des Autors in seiner Eigenschaft als Schöpfer dichterischen Werkes (Poesie sowohl wie Prosa) zu betrachten. Aufsätze und biographische Mitteilungen des Dichters können daher wohl für den Betrachtenden von großer Wichtigkeit sein, indem sie das Bild, das er aus dem dichterischen Werk gewonnen hat, bestätigen oder ergänzen und klären. Als Quellen aber kommen sie prinzipiell erst sekundär in Frage, da hier nicht der Literarkritiker oder der Erzieher als solcher oder gar die Privatperson interessiert, sondern immer und zu allererst der Dichter. Die Dichterin selbst, der diese Untersuchung gilt, fordert geradezu eine solche Betrachtungsweise, indem sie weiß: „Der Dichter steht und fällt mit seiner Verpflichtung zum Werk: nur mittelbar, durch dieses Werk, weist er Wege und führt er. Vorbildlich werden kann er in dem Maße, als er sich, wie jeder einzelne im Volke, müht, in den ihm gezogenen Grenzen ‚das Gesetz, nach dem er angetreten', zu erkennen und seinen Dienst an der Gemeinschaft von hier aus zu erfüllen." (D.V. u. Spr., S. 23). Indem wir danach streben, aus dem Gesamtwerk des Dichters „das Gesetz, nach dem er angetreten", zu bestimmen, erschließt sich uns aber nicht nur das Gesetz e i n e s Menschen, sondern, sofern er ein echter Dichter ist, in dessen Werk „eine überzeugende menschliche Haltung hineingestaltet" (Lützeler) ist, erkennen wir in diesem Gesetz auch irgendwie Spiegel und Norm unseres eigenen Lebens. Das Volk ist es, daß sich im Dichter „seiner Sprache, und in ihr seiner tiefsten, heiligsten Besitztümer, seiner höchsten, gottnächsten Wünsche und Ziele bewußt werden will" (D.V. u. Spr. 18). So würde also Erkenntnis des Werkes zugleich Erkenntnis der „heiligsten Besitztümer" und „gottnächsten Wünsche" unseres Volkes und damit unsrer selbst bedeuten. — Diesem Ziel gedient zu haben, wäre höchste Sinnerfüllung auch unserer Bemühung.

GRUNDZÜGE DER WELTAUFFASSUNG INA SEIDELS.

Es mag befremdlich, wenn nicht gar verfehlt anmuten, auf ein dichterisches Gesamtschaffen und dessen innere Gesetzlichkeit eingehen zu wollen, ohne dabei primär von chronologisch-historischen Gesichtspunkten auszugehen. Man könnte es vermissen, daß hier nicht zunächst einmal versucht wird, nach etwaigen „Epochen" im künstlerischen Schaffen Ina Seidels zu fragen und an Hand von Gipfelpunkten der Entwicklung etwa das „Werden einer Weltanschauung" zu zeigen, so wie es z. B. Else Hoppe-Meyer [2]) in ihrem Aufsatz über Ricarda Huch tut, in dem sie zeigt, wie eben diese Dichterin gewisse Ideen-Kreise nacheinander betritt und verläßt. Diese entwicklungsgeschichtliche Methode wird von uns vermieden, nicht etwa, weil im Gesamtschaffen und in der Weltauffassung Ina Seidels eine Entwicklung überhaupt geleugnet würde, oder weil man gar sich scheute vor dem Konstruktiven, das solch einer historisch ordnenden Schau immer anhaftet. Jede wissenschaftlich zugreifende Deutung ist um der Klarheit willen mit solcher konstruktiven Vergewaltigung notwendig belastet. Gerade deshalb aber ist es wichtig, die Methode der Darstellung dem Gegenstand so weit wenigstens anzupassen, daß zumindest die Haupttendenzen des dichterischen Werkes durch die konstruktiven Linien des „Schemas" (wie Goethe es nennen würde) hindurchscheinen können. Es müßte also die Entwicklung (im Sinne eines Weges, der, über bestimmte Stationen führend, einen Ablauf streckenweise uns zu erkennen gibt) im dichterischen Schaffen Ina Seidels eine untergeordnete Bedeutung haben, wenn wir sie mit Recht hintanstellten. Und das ist in der Tat so. Oder vielmehr: Die Entwicklung, die im Werden der Weltauffassung Ina Seidels von Bedeutung ist, ist nicht die, die sich mit dem Abrollen eines Weges veranschaulichen ließe, es ist auch nicht die, von der man sagen könnte, daß sie Problemkreise betritt und verläßt, sondern, will man schon ein Bild gebrauchen, so könnte es nur das sein einer vom Mittelpunkt aus in konzentrischen Sphären sich bildenden Kugel. Um noch in dem Bilde zu bleiben: Ina Seidel

---

[2]) Else Hoppe-Meyer: „Ricarda Huch. Das Werden einer Weltanschauung." In: Zt. f. Deutschkunde, 47. Jg., 1933, S. 289—310.

verläßt ihre Kreise nicht, sondern sie erweitert sie gleichsam nur. Entwicklung also ist bei Ina Seidel zu verstehen als Wachstum und Aufschwellung, als ein vom Kern her bestimmtes Reifen. Der Wandel, der sich in ihrem dichterischen Werk als Wandel ihrer Weltauffassung niederschlägt, ist wie der von Knospe zu Blüte und Frucht. Dieselben Kräfte und Mächte sind es, von denen das Schaffen der Künstlerin im Anfang wie in der Reifezeit bestimmt wird. Natur, Liebe, Mutterschaft, Künstlertum, Volkheit, das sind die großen Lebenskreise, die in allen Romanen Ina Seidels ihre Gestaltung finden, und zwar nicht in einem Nacheinander, sondern in dem eben für Ina Seidel so charakteristischen In- und Miteinander. Wohl mag der oder jener Lebenskreis in den einzelnen Romanen verschieden stark hervortreten, aber das Entscheidende ist, daß nie einer von ihnen ganz fehlt, oder vielleicht erst mit der Zeit neu in die dichterische Welt einbezogen würde. Wie dennoch ein Wandel innerhalb der Weltanschauung Ina Seidels sich nicht nur als Vervollkommnung der dichterischen Gestaltungskraft, sondern auch als menschliche Reifung vollzieht, zeigt deutlich ein Vergleich zwischen dem ersten Roman der Dichterin „Das Haus zum Monde" und dem „Wunschkind". Eine äußere Entsprechung findet dieses organische Wachstum eines Werkes aus dem andern in der Tatsache, daß die Prosawerke Ina Seidels oft nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich durch ihre Stoffkreise miteinander verbunden sind. So ist der Roman „Sterne der Heimkehr" eine „selbständige Fortsetzung von ‚Das Haus zum Monde'." Das „Labyrinth" bezeichnet die Dichterin selbst als einen „Ableger vom Wunschkind", „der den Mutterstamm vorübergehend zurückdrängte" (D.V. u. Spr., S. 217), und die Erzählung „Die Fürstin reitet" wiederum als einen „Trieb des Forster-Romans" (ebd.). Ähnlich ist es bei den Gedichten. So deutlich spürbar ein künstlerisches Fortschreiten gerade zwischen den Gedichten der „Weltinnigkeit" von 1918 und den „Neuen Gedichten" von 1927 stattgefunden hat, so charakteristisch ist doch auch für die „Erweiterung der Kreise", daß sowohl in diesem Gedichtband von 1927 wie in dem späteren der „Tröstlichen Begegnung" von 1933 früheste Gedichte von 1914, 1915 und 1918 [3]) mithineingenommen werden. Daß dies keine zufällige oder nebensächliche Erscheinung ist, wird an dem Charakter dieser Gedichte deutlich, die Wesentliches über das Verhältnis der Dichterin zu Natur und Welt (Erlebnis des Wanderers (1914), Erde und ich (1918), Heimat = Genius loci (1918), der Berg (1918)), zu Leben und Tod (Den Toten = Totenhymne (1918), Trost (1918), Erinnerung (1918)), zu Künstlertum (Genius (1914)) und Volkheit (Dem kommenden Helden (1915)) aussagen. So wenig hat sich, bei aller Vertiefung und Reifung, die Weltanschauung der Dichterin geändert, oder, anders ausgedrückt: so früh und so sicher hat Ina Seidel das „Gesetz, nach dem sie angetreten", erkannt, daß sich

[3]) Das Copyright dieser Gedichte der „Weltinnigkeit" stammt schon von 1916!

diese frühen Gedichte ganz organisch den späteren einfügen. Wenn also E. W. Dittrich [4]) (dessen Aufsatz im übrigen, neben dem von Hans Brandenburg, das Aufschlußreichste ist, was bisher über Ina Seidel geschrieben wurde) drei sich ablösende Epochen in der Welterfassung der Dichterin unterscheiden will, so können wir ihm hierin nicht folgen. Dittrich unterscheidet nach den drei letzten Gedichtbänden (die ersten beiden von 1914 und 1915 zieht er nicht in Betracht): 1. eine „egozentrische" Epoche der Frühzeit. („Weltinnigkeit") „Alles wird auf das Subjekt bezogen ... egozentrisch gedeutet. ... Die Seele empfindet in sich selbst einen Zwiespalt, ... Die Seele hat den Gott der Kindheit verloren und fängt an, Gott zu suchen. ... Die erste Rettung findet sie in der Natur." 2. eine Epoche des „Dualismus", eingeleitet durch das Erlebnis der Mutterschaft. „Die Welt wird zum Objekt der ‚Neuen Gedichte'. ... Der Dualismus dieser Jahre bekundet sich in dem Nebeneinander des Denkens, Grübelns, des Suchens nach Gott, des Strebens nach Wahrheit und der intuitiven Versenkung in das Leben einfacher naturnaher Menschen". 3. eine Epoche, die „in schmerzvollem Ringen zu einer Synthese führt." („Die Tröstliche Begegnung") „Nur aus der Annahme des Opfers, aus dem Verbrennen alles Selbstischen, alles Vergänglich-Irdischen in reinigender Flamme konnte die Selbstvollendung entstehen."

Es soll nicht bestritten werden, daß die Entwicklungs r i c h t u n g Ina Seidels hier im ganzen richtig gesehen ist, aber verhängnisvoll wäre es, wollte man Dittrich folgen in dem Grundsatz, der ihn bei der Abgrenzung dieser Epochen leitet. Indem Dittrich von der vorgefaßten Meinung ausgeht: „Nach dem ungeschriebenen Gesetz der Dreigliederung darf erst im dritten Abschnitt eine Lösung oder Synthese erwartet werden" verkennt er völlig, daß in Wirklichkeit die Dichterin viel früher zu einer Synthese hinfindet, ja daß sie in Wahrheit zu ihrem Wesen hinzugehört, weil nämlich das Fühlen und Denken Ina Seidels nicht von den Gesetzen des Dualismus, der Zweiheit, sondern von denen der Polarität, der Zweieinheit, bewegt wird. Und damit berühren wir den zentralen Punkt in der Wesenserkenntnis Ina Seidels.

Schon Hans Brandenburg weist auf einen Ausspruch Ina Seidels im „Haus zum Monde" hin, wo sie, durch den Mund einer Künstlerin, sagt: „Denn unsere Augen sind zu schwach, die Einheit in der Vielheit zu erkennen, wir müssen scheiden und unterscheiden. Ich für mein Teil danke Gott dafür" (H. z. M., 225). Und H. Brandenburg fügt an: „Also käme hier die Kunst zwar aus einem religiösen Glauben an eine Einheit, jedoch zugleich und eigentlich aus der Schwäche des Auges, das nur scheidet und unterscheidet, weil es jene Einheit nicht zu schauen vermag?" [5]) In der Tat hat H. Brandenburg hiermit wohl d a s Weltanschauungserlebnis Ina Sei-

---

[4]) E. W. Dittrich: Ina Seidels lyrische Dichtung. In: Die lit. Welt. Jg. 10, Nr. 3, 19. Jan. 1934.

[5]) H. Brandenburg: Ina Seidel. DNL 32. Jg., S. 358—67.

dels in seinem Kern getroffen. Der ethisch-ästhetische Charakter dieses metaphysischen Erlebnisses (denn als solches ist es zu verstehen) wird vielleicht noch deutlicher, wenn wir hinzufügen: Die Liebe zur Vollkommenheit und das Leiden unter der Unvollkommenheit der menschlichen Natur bewirken in der Dichterin eine Spannung von solcher Dynamik, daß sie schließlich im Formschaffen zeugungskräftig werden konnte. Nicht zu irgendeiner Resignation führen also bei Ina Seidel jene „Liebe" und jenes „Leiden", sondern, sich gegenseitig steigernd, erzeugen sie in der Dichterin eine Haltung potenzierten Lebens, die, Magie und Demut in sich vereinend, vielleicht am eindringlichsten in dem Gedicht „Beschwörung" zum Ausdruck kommt.

Beschwörung.

Ich beschwor dich in einem hohen Zeichen.
Aber du warst in des Apfels Kerne
Geflüchtet — oder in Blumensterne —
Oder in einen erfüllten Kristall.
Du warst im Triller der Nachtigall —
Vollkommnes kann keine Beschwörung erreichen.

Ich verneige mich. Ich beschwöre dich.
Ich ermüde nicht, die Kreise zu ziehn.
Wer den Apfel ißt — wer die Blume bricht,
Vertreibt dich, und du mußt fliehn.
Wenn der Vogel schweigt — wenn der Stein zerbirst —
Weißt du, wohin du getrieben wirst?

Ich bin da.
Da bin ich in einem hohen Zeichen.
Du kommst. Ich warte.
Ich werde nicht weichen.

Mit der typischen Bildkraft ihrer Sprache und der bannenden Magie ihres Rhythmus hat Ina Seidel hier aus starkem Erleben heraus zu dichterischer Anschauung gestaltet, was sie auch sonst als Erkenntnis ausgesprochen hat. Denn dasselbe Spannungserlebnis meint die Dichterin im Grunde, wenn sie in einem Aufsatz dies Lebensgefühl als „Pessimismus" bezeichnet. Es heißt dort: „Dieser Pessimismus ergibt sich aus dem eingeborenen dunklen Wissen des Künstlers von dem unversöhnlichen Gegensatz zeitlicher Erscheinungen und ewiger Mächte" (D.V. u. Spr., S. 63). Und an anderer Stelle: „Denn schließlich ist es dieser schöpferische Pessimismus, der das göttliche Trotzalledem und den tiefsten Glauben an das Leben vertritt — er, der in der gesamten menschlichen Kunstleistung die endgültige, bedeutungsvollste Form geschaffen hat." (ebd., S. 103). Ina Seidel weiß also um einen Zwiespalt der Erscheinungen, aber mehr noch weiß sie um die Möglichkeit und die Notwendigkeit seiner Überwindung, die, wenn sie nicht errungen, so doch geschenkt werden kann. Es ist keine philosophische, sondern zutiefst eine religiöse Haltung, eben das „göttliche Trotzalledem", der „Glaube an das Leben". Es ist bei aller Kraft eine demütige

Haltung. Sie weiß: „Vollkommenes kann keine Beschwörung erreichen", dennoch dies: „Ich ermüde nicht, die Kreise zu ziehn" und letztlich der Glaube: „Du kommst". Das Unvereinbare ist vereinbar, hier oder dort, einst oder jetzt, wenn nicht im Menschen, so doch in Gott — dieser Glaube ist die Quelle, aus der die Dichtung Ina Seidels gespeist wird. Die Gottesvorstellung mag sich wandeln im Laufe ihres Lebens, die Haltung des Glaubens als solche bleibt die gleiche. Um es anders auszudrücken: niemals spielt das Entweder-Oder für Ina Seidel eine Rolle, sondern nur auf Dissonanz oder Harmonie der Erscheinungen ist ihr Blick gerichtet. In ihrem Werk ist deshalb nicht dies oder jenes Problem entscheidend wichtig, sondern auf das Ineinander und Miteinander der Erscheinungen im großen Ganzen kommt es Ina Seidel an. Nur von hier aus auch rechtfertigt sich der Versuch dieser Arbeit, auf verhältnismäßig geringem Raum doch die Ganzheit dieser dichterischen Welt andeuten zu wollen im Aufzeigen mehrerer bestimmender Erlebniskreise und ihres Verhältnisses zueinander, statt einen Problemkreis, etwa die Naturauffassung Ina Seidels, erschöpfend auszuführen. Mag unser Weg einen Verzicht bedeuten auf die Fülle der Feinheiten innerhalb des Werkes Ina Seidels, so würde doch der andere Weg einen Verzicht bedingen auf die Sichtbarmachung der Spannungen innerhalb der Vielheit der Lebenserscheinungen und der Totalität ihrer Welt, und eben das wäre ein Verzicht auf die Erkenntnis der zentralen Wesenheit der dichterischen Welt Ina Seidels, der darum nicht geleistet werden darf. Wie etwa die Polarität innerhalb der Weltauffassung Ina Seidels zu denken ist, darf man vielleicht einmal mit einem Vergleich veranschaulichen, der das dynamische Verhältnis, das bei ihr zwischen Ich und Welt waltet, zum Ausdruck bringen soll. Man könnte die Welt Ina Seidels vergleichen mit einer Kräfte-Kugel, in deren Mittelpunkt sich das Ich befindet. Natur, Liebe, Mutterschaft, Künstlertum, Volkheit — die Erlebniskreise dieser Welt eines Menschen, der zugleich mütterliche Frau und Künstlerin ist, sind wie die „Meridiane" dieser „Weltkugel". Diese Lebenskreise schneiden sich in zwei Punkten, die die Hauptpole der Kugel sind: Glück und Opfer, Selbsterfüllung und Hingabe, Geburt und Tod. Sie sind Endpunkte der Linie, durch die die Pole verbunden sind und die zugleich die Achse der Kugel ist — sie heißt: Leiden — und sie geht durch das Ich mitten hindurch. — Die Gegenkraft aber des Leidens ist das, was Ina Seidel das „Wünschen" nennt. Wie der bedeutungsvolle „Äquator" dieser Welt ist es gleich weit entfernt und gleich nahe dem Pol des Glücks wie dem des Opfers. Es schließt alles in sich, was Kraft der Bejahung heißt. Es erlöst das Leiden zur Kraft der „Demut" und es steigert den Wunsch zur bannenden „Magie". Es ist die Schwungkraft, die zugleich zu Höhen und Tiefen reißen kann. — Was im Bilde dieser Kugel nicht Platz fand, hat auch seinsmäßig nicht Platz in dieser dichterisch gestalteten Welt, nicht, weil es nicht vorhanden wäre, sondern

weil es nicht zu gestalten ist — der unendliche Raum, der die Kugel, sie schaffend, umgibt, mit dem die Lebenskreise und Seelenkräfte immer in reibender Berührung sind, die umgebende Luft, die von den beiden Polen — Geburt und Tod — geheimnisvoll angesogen wird. — Das Ich aber ist von ihm am weitesten entfernt; wenn es dennoch etwas weiß von diesem umgebenden Raum — Gott —, so wird es nur durch Ahnung, Kündung und Glaube eingehen können in die dichterische Gestalt. — Daß dies Bild von der Kugel alle Fragwürdigkeiten eines außerdichterischen und noch dazu ausgeführten Vergleiches an sich trägt, ist klar. Man darf es deshalb nicht pressen. Daß das Bild von der Kugel als solches aber der Weltauffassung der Dichterin in mancher Hinsicht entspricht, wird im Verlaufe der Arbeit noch deutlich werden, denn die Kugel ist der Lieblingsvergleich Ina Seidels. Zudem aber rechtfertigt sich dieser Vergleich noch aus einer inneren Gesetzlichkeit ihres Wesens.

Es ist das künstlerische Werk einer F r a u, das hier vor uns steht. Diese Tatsache ist zwar nicht einzig ausschlaggebend, noch weniger aber gleichgültig für die Wesenserkenntnis von Ina Seidels Werk. Wie weitgehend vielmehr ihre weltanschauliche Haltung von weiblicher Art geprägt ist, läßt sich vielleicht am deutlichsten ermessen an der Tatsache, daß ihrem Werk ganz jene Art weiblichen Fühlens und Denkens innewohnt, die Lutz Wagner als „Mittenhaftigkeit" bezeichnet im Gegensatz zur „Extremstrebigkeit" des Mannes. Lutz Wagner meint mit diesen Ausdrücken, die um ihrer Kürze willen hier aufgegriffen werden, Folgendes: „In ihrer S e e l e n s t r u k t u r" unterscheiden sich Mann und Weib vornehmlich dadurch, daß bei dem letzteren sämtliche Bezirke des Lebens und Erlebens viel enger um seinen eigentlichen Mittelpunkt gelagert sind, während sie sich beim Manne viel weiter von seiner Mitte zu entfernen oder gar herauszulösen vermögen. — Eine solche Mitte aber ist nichts anderes als der Persönlichkeitskern oder die „Seele" des Menschen; und daher kann man auch sagen, daß beim Weibe sämtliche Erlebnisse und Funktionen ‚beseelter' bleiben, während sie im Manne viel leichter eigenständig werden oder gleichsam je eine eigene Seele entwickeln können." [6]) — Es ist aufschlußreich, mit diesen Gedankengängen eine auf dieselben Phänomene gerichtete Äußerung Ina Seidels zu vergleichen, die sie wieder der Künstlerin Thilde Mackens in den Mund legt. „Ich glaube, es gibt zwei Pole menschlicher Zustände, Schicksal und Heimat. Sie bedeuten dasselbe wie Werden und Sein, — Dissonanz und Harmonie, — Mann und Weib. Oder nein — dies letzte ist nicht möglich ... denn der Mensch des Schicksals kann ebensogut eine Frau sein wie ein Mann, das Entscheidende ist, daß er der wirbelnde Pfeil ist, der sprühende Stern, daß er Unruhe bringt,

---

[6]) Lutz Wagner: Zur Bestimmung des Wesensunterschiedes von Mann und Weib. In: Zt. f. Menschenkunde, Jg. 8, H. 6, März 1933, S. 324 f.

Leid, — daß er Brand stiftet, Aage, Brand, um zu sehen, wie schön, wie schön es brennt ..." „... Der Mensch der Heimat, siehst du, ist anders. Er versagt sich dem Schicksal, er versagt es sich, zu brennen. Er wandelt alles in Einklang, er wandelt Flamme in Glut oder er nimmt Schicksal auf wie der Mutterschoß den zeugenden Samen. Ach, der mütterliche Schoß der Heimat, er ist es, zu dem Schicksal ewig zeugend hin will, ihn aufzurühren und mit Leben zu füllen ..." (St. d. H., S. 300 f.). Es ist im Grunde die gleiche Unterscheidung der beiden Typen, nur daß sie hier bei der Dichterin für zwei Seinsformen des künstlerischen Menschen überhaupt in Anspruch genommen werden, und mit Recht, denn ein Künstler muß wenigstens die Möglichkeit in sich fühlen zu beiden Erlebnisarten, er muß Empfangender und Zeugender, Schauender und Schaffender zugleich sein. In diesem Sinne sagten wir, es sei nicht ausschlaggebend, daß wir es hier mit dem dichterischen Werk einer Frau zu tun haben. Und wiederum ist es von großer Bedeutung. Denn so wie es nie den „Künstler an sich" gibt, sondern er immer nur in der jeweiligen Gestalt von Mann oder Frau erscheint, so trägt auch sein Werk, sofern sein Schöpfer wahrhaft von der Artung seines Geschlechtes geprägt ist, in Seele, Geist und Gestalt die besonderen Merkmale seiner Gattung an sich.

Indem Ina Seidel als Frau also die „Mittenhaftigkeit", die Harmonie, das ruhige Sein, die „Heimat" naturhaft bejaht, wird sie als Künstlerin gedrängt, alles das, was in ihr Werden, Bewegung und Unruhe ist, in schöpferischer Synthese zur Form zu erheben. Zu dieser Synthese strebt sie gleichsam als Künstlerin „hin", als Frau „zurück", denn „der Dualismus des Geistigen und Leiblichen ist vorwiegend ein Dualismus des Mannes. Das Weib, der Natur näher gerückt, kennt noch das Glück für uns unwiederbringlich verlorener Einheit." [7]) Und „beim typischen Weibe bleibt auch das Geistige eng an die seelische Mitte gebunden." [8]) Hier werden die nahen Beziehungen deutlich, die zwischen polarer (nicht dualistischer!) Denkgesetzlichkeit im allgemeinen und weiblicher Artung im besonderen bestehen. Fügen wir noch an, daß L. Wagner sagt: „Die Kugel ist der reinste Ausdruck eines mittenhaften Seins", so rechtfertigt das nicht nur nachträglich den von uns oben gewählten Vergleich, sondern mehr noch wirft das ein Licht auch auf den weltanschaulichen Gehalt des Kugelsymbols, das uns so häufig im Werk Ina Seidels begegnet.

---

[7]) Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1920, S. 8.
[8]) L. Wagner, a. a. O., S. 328.

II. Teil.

DER STIL INA SEIDELS ALS AUSDRUCK IHRER PERSÖNLICHKEIT UND WELTAUFFASSUNG.

Es soll nun gezeigt werden, in welchem Maße der Stil Ina Seidels von der Gesetzlichkeit ihres individuellen Wesens, von der Besonderheit ihrer Weltauffasung geprägt ist. Stil ist hier in dem weiten und doch zugleich strengen Sinn gebraucht, wie Friedrich Kainz [1]) diesen Begriff faßt, der unter ihm auch das versteht, was man sonst als „Innere Form" zu bezeichnen pflegte. Die äußere Form hingegen interessiert uns hier nur soweit, als sie schon „Stil" zu nennen ist. „Stil in diesem Sinn ist künstlerisch notwendiger Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zu Welt und Leben, eines bestimmten Lebensgefühls, einer bestimmten Ideendynamik. Stil ist das ästhetische Symbol einer Weltanschauung, ist eine anschauliche Weltformel" [2]). Daß es sich im Zusammenhang unserer Arbeit nicht darum handeln kann, den vielen und feinen Verästelungen stilgeprägter Weltanschauung im Werk Ina Seidels nachzugehen, versteht sich wohl von selbst. Nur die Grundtendenz der „anschaulichen Weltformel", die Ina Seidel ihrem Wesen gemäß gefunden hat, ja finden mußte, soll im folgenden herausgearbeitet werden. Die Untersuchung erstreckt sich also nur auf den Persönlichkeitsstil, nicht auf den Zeitstil, den Ina Seidel verwirklicht. Es mag dabei auffallen, daß die Poesie in stärkerem Maß als die Prosa zur Interpretation herangezogen wird. Das hat darin seinen Grund, daß in der Lyrik die Seele des Dichters unmittelbarer zu uns spricht und darum, wie Ina Seidel selbst einmal sagt, des Dichters „inneres Gesetz von hier aus am einfachsten auf eine Formel zu bringen" ist (D. V. u. Spr., S. 65), oder, so könnte man auch sagen, die Formel hier am einfachsten abzulesen ist, weil sie nicht erst durch das Prisma der epischen Erzählung gebrochen erscheint.

I. Als Grundzug in Ina Seidels Wesen erkannten wir die Polarität ihrer Seins- und Denkweise. In welchem Maße in Ina Seidel diese Polarität als dynamisches Weltanschauungserlebnis und als Drang zur Synthese [3]) wirksam ist, davon zeugt ihr Stil.

---

[1]) Friedr. Kainz: Stil und Form. In: Ztschr. f. Dtschkunde, 1927, 41. Jg., S. 114—126.

[2]) F. Kainz, a. a. O., S. 115.

[3]) Der Begriff „Synthese" ist hier und in allem Folgenden natürlich nicht als denkgesetzliche Operation zu verstehen, sondern als rein erlebnismäßig fundiertes Einheitsbewußtsein, das die Dichterin ganz naturhaft besitzt bzw. erstrebt.

Zunächst stehen wir vor der Tatsache: Ina Seidel ist Lyrikerin und Epikerin zugleich. Nicht etwa eine Lyrikerin, die auch Romane geschrieben hat, oder eine Epikerin, die sich auch lyrisch betätigte. Nein, sowohl in der Lyrik wie in der Epik findet ihr Wesen Erfüllung. Elisabeth Langgässer hat als erste die Bedeutung dieses Phänomens hervorgehoben, wenn sie von Ina Seidel sagt: „Lyrisches — Episches; keines allein, doch beide unterschieden: hier ist der Schlüssel zu einer Dichtung in ihrer Besonderheit; hier in dem Verhältnis von Blut und Geist, von Menschlichkeit und Magie.“ [4]) E. Langgässer belegt diese Zusammengehörigkeit von Lyrik und Epik bei Ina Seidel mit dem Hinweis darauf, daß „jedem Epos der Seidel eine lyrische, sanfte Beschwörung“ [5]) zugrunde liege, und andererseits ihre größten Gedichte ebensosehr „das Geheimnis der Epik“ enthielten, nämlich „die Bewegung des menschlichen Geistes, aus der das Schicksal wird.“ [6]) Solch ein „lyrisches Urwort“ sei z. B. das Wort „Wunschkind“, und gerade bei diesem Beispiel könnte E. Langgässer sich allerdings auf eine Aussage Ina Seidels selbst stützen, wo sie sagt, daß eine Notiz aus dem Jahre 1912, die nur heiße: „Wunschkinder und Zufallskinder“, der „erste Niederschlag aus der Entstehungssphäre des Werkes sei“ (D.V. u. Spr., S. 175), und daß ihr dieser Gedanke erschienen sei „wie eine Offenbarung über eines der tiefsten Geheimnisse des Lebens“ (ebd., S. 176). Immerhin bleibt von E. Langgässer die spannungsvolle Polarität auch dieses „lyrischen Urwortes“ [7]) (womit sie eine „magische Haltung“, einen „Rhythmus“, „nicht ein Gefühl“ meint) in seiner Doppelheit, die doch auf ein schicksalshaftes Geschehen schon hinweist, unberücksichtigt. Wie dem auch sei, streng beweisen läßt sich so etwas nicht, und wenn E. Langgässer als lyrisches Urwort des „Weg ohne Wahl“ den Namen Merula angibt, so können wir ihr darin nicht folgen, denn seine Bedeutung = Schwarzamsel hat zwar für den Charakter des Mädchens symbolhafte Bedeutung, scheint uns aber nicht genug Keimkraft für die Fülle des ganzen Romans zu besitzen. Trotzdem behält die Beobachtung E. Langgässers darin ihre Wichtigkeit, daß sie den lyrischen Impuls auch im epischen Schaffen der Dichterin mitschwingen fühlt, und man kann dafür noch andere Belege bringen. So sagt Ina Seidel selbst von der Entstehung der Novelle „Die Fürstin reitet“: „Was mich verführte, war der lyrisch-balladische Zauber des Stoffes.“ (D.V. u. Spr., S. 218). Und eben diesen „lyrisch-balladischen Zauber“ fühlen wir an einigen Stellen ganz stark durch die epische Erzählung hindurchbrechen. Als Beispiel die Stelle aus jener Novelle, die, wäre Ina Seidels Intention eine rein epische, ganz „überflüssig“ zu nennen wäre, denn die daraus hand-

---

[4]) Elis. Langgässer: Ina Seidel zum 50. Geburtstag. Ein Blatt in ihren Kranz. In: Frauenkultur, 10. Heft, Okt. 1935, 39. Jg.

[5]) ebd.

[6]) ebd.

[7]) Sie bezieht sich allerdings nicht ausdrücklich auf diese von Ina Seidel hier zitierte Stelle, müßte es aber dem Sinne nach tun.

aller Welt, da sie es in tausend russischen Herzen doch ist?" (21) lungsmäßig wichtigen Worte: „Und warum ist sie nicht Zarin vor — Und: „Wir bringen sie auf den Thron" (22) wären mit Leichtigkeit der vorhergehenden Unterhaltung der Gatten (18) einzureihen gewesen. Ina Seidel aber kommt es hier vor allem eben auf den „lyrisch-balladischen Zauber" an, auf die Schilderung der Intensität eines Gefühls, einer Stimmung, die getragen ist vom Übermaß hingebungsbereiter Leidenschaft wie von der Ahnung eines tragischen Ausgangs. Ina Seidel gibt der Schilderung dieser Szene darum nicht den Charakter eines realen einmaligen Vorgangs, sondern erhebt sie ins Allgemein-Symbolische des Lyrischen schon durch den das Fiktive des ganzen Geschehens betonenden Eingang: „Das Spiel einer solchen Nacht begann e t w a s o: ..." (20). Wir sollen nicht vergessen, daß die Bedeutung dieser Szene nicht im tatsächlich Realen des einmaligen Vorgangs, sondern im Generellen des Sinnes dieser gleichsam „symbolischen Atmosphäre" liegt, und darum das Wiederaufnehmen des Fiktiven in dem: „Summte er dann v i e l l e i c h t eine Strophe eines traurigen Heldenliedes ...". Dann folgt Höhepunkt und Ausbruch des Gefühls im Wort, in einer Frage der Fürstin, die aber keine Antwort verlangt, sondern nur ist „wie das Aufschlagen des Feuers aus der Glut" (21). Und der folgende Dialog wird nicht etwa wiedergegeben, sondern von ihm wird nur das Lyrisch-Enthusiastische der Stimmung hervorgehoben mit den Worten: „Jetzt steigerten Rede und Gegenrede sich zum Wechselhymnus" (21). Und schließlich in der Schilderung von Gesang und Tanz ein Wiederaufnehmen epischer Mittel, nämlich Darstellung der Stimmung nicht mehr wie im Anfang durch zuständliche Beschreibung des Seins, sondern Auflösung in Bewegung und Geschehen, das dennoch nichts anderes ist als Symbol für eine unheilvoll drohende Stimmung und für eine schrankenlos sich hingebende Opferbereitschaft: „Wie er nun wieder in die Balalaika griff, wie er mit gedämpfter Stimme diesen klagenden Gesang von neuem begann, der sich immer wieder zu dem klagenden Schrei nach Rache, Raserei und grenzenlosen Ritten steigerte, da stimmte der Knabe nicht ein. Er stand in der Mitte des Raumes. Er begann, sich inbrünstig zu wiegen, die Hände auf die Hüften gestemmt und die schweren Takte des Liedes mit Bewegungen begleitend, wie der einsame Baum in der Steppe sich dem von Osten ansausenden Winde hingibt. Und es schlugen Gesang und Tanz zusammen in die eine schwertrecht aufsteigende Flamme der Leidenschaft. —" (22 f.).

So wie in der Ouvertüre gleichsam in nuce die ganze Oper enthalten ist, so gibt uns auch diese lyrisch-balladische Szene mit der Symbolhaftigkeit ihres Geschehens eine Vorahnung alles Folgenden in der Novelle. Diese Art des „Vorspiels" (wie es ja auch im „Wunschkind" ausdrücklich heißt) ist charakteristisch für die Anlage der epischen Werke Ina Seidels, doch muß sie nicht immer lyrischen Charakter tragen. Wir werden deshalb noch an anderer Stelle davon zu sprechen haben.

Da aber das Verweilen bei Situationen [8]), das Auskosten von Augenblicken und Stimmungen eine typische Stileigentümlichkeit Ina Seidels ist, sei noch ein anderes Beispiel aus derselben Novelle genannt, welches besonders deutlich zeigt, wie innig bei Ina Seidel Lyrik und Epik sich zu durchdringen vermögen. R. Petsch sagt einmal: „Dies lyrische Element (in der Erzählung im allgemeinen) kann so stark werden, daß die Geschichte gelegentlich stillzustehen oder sich in eine Reihe lyrischer Situationen, Betrachtungen usw. aufzulösen scheint. Dennoch behält das Ganze seine Zeitform, das „Präteritum" bei und die Darstellung erstreckt sich nach vor- und rückwärts in der Zeit, während alle echte Lyrik auf den erfüllten und erschöpften Augenblick hindrängt." [9]) Das Beispiel aus Ina Seidels Novelle soll zeigen, wie stark dennoch auch die Epik dieser Dichterin auf den „erfüllten und erschöpften Augenblick" hindrängen und sich also der Lyrik nähern kann. Vorausging die episch-erregte Erzählung, wie die Fürstin Daschkoff nach stürmischer Überwindung aller Hindernisse zur Großfürstin Katharina gedrungen ist, um ihr zu sagen: „Zarin, Zarin! Ich komme zu dir. Denn die Stunde ist da." — (67). Diesen Worten folgt dann die Schilderung des bedeutsamen Augenblicks, wo im Gegenüberstehen der beiden Frauen östliches und westliches Wesen im Sein, im bloßen gegenseitigen Anschauen, nicht im Handeln, sich offenbart — und darum in der Form lyrisch-epischer Betrachtung dargestellt wird: „Zeitlosigkeit. Von stummbewegten Kerzenflammen schwankend erhelltes Gemach. Schatten glitten über teppichbehangene Wände. Zwei Frauen, — die eine auf dem breiten, niedrigen Lager, halb aufgerichtet über das Haupt der andern hinweglauschend, einen übermäßigen und doch ungläubigen Triumph in den Zügen und gleich darauf die Augen ruhig, klarprüfend, skeptisch ins Gesicht der andern senkend. Aber dieses Gesicht, — ach, dieses Antlitz aus Steppe, Strom und Ebene, von ewigen Windgöttern geformt, Spiegel von Wolkenflucht, Grases- und Waldeswogen seit Jahrtausenden, — ach, dieses Antlitz, trunken von Wildheit und Sehnsucht nach Unterwerfung zugleich, — Rußlands unerlöste Augen, Rußlands stammelnder, durstiger Mund ... Katharina blickte hinein: ruhig, klarprüfend, skeptisch. So prüfte westliches Auge von je Blachland, östlich, — unausmeßbar, — horizontweit. Lohnte es sich? — — —" (65 f.). Der lyrische Charakter die-

---

[8]) Es soll hier nicht eine Bemerkung von R. Petsch verschwiegen werden, wo er sagt: „Das Überspitzte, ja Ausgerechnete der ‚Situation' steht der Anekdote besser an als den anderen Gattungen der Erzählung. In manchen Erzählungen von Ina Seidel (z. B. gerade in ihrem Meisterwerke: „Das Wunschkind") erinnern die Grundvoraussetzungen an die Anekdote, nicht eben zum Vorteil der Gesamtwirkung." (Wesen u. Formen. . ., S. 238[1].) Ich muß aber gestehen, daß ich nie etwas „Überspitztes" oder „Ausgerechnetes" in den Situationen empfunden habe und darum auch nicht verstehe, wieso die Grundvoraussetzungen von Ina Seidels Erzählungen an die Anekdote erinnern sollen. (Auch nicht bei Berücksichtigung von Petsch's Definition der Anekdote.)

[9]) R. Petsch: Epische Grundformen. G. R. M. 16, 388 f.

ster Stelle liegt in dem Streben nach „Zeitlosigkeit"; bedeutungsvoll dafür ist zunächst dies einleitende Wort selbst, das wieder anklingt in dem „ewigen", „seit Jahrtausenden", „von je". Alles zielt auf den „erfüllten und erschöpften Augenblick", der ja auch „zeitlos" ist, darum die möglichste Vermeidung des Präteritums und damit des finiten Verbs überhaupt, darum die abgebrochenen Ausrufsätze, die die Dinge und Personen gleichsam losgelöst von der Zeit sehen; und wenn schon überhaupt Verlauf in der Zeit wiedergegeben werden soll, dann geschieht es durch die Umschreibung mit dem Partizipium Praesentis in Verbindung mit einem Zeitadverb: „gleich darauf ... senkend," wodurch die Dauer des Vorgangs stärker als sein Ablauf betont ist. Nur im Anfang erinnert uns ein finites Verb („Schatten glitten ...") unaufdringlich daran, daß die ganze Situation dennoch in der Vergangenheit liegt; es bleibt also die epische Entfernung trotz allem gewahrt. Es ist gleichsam nur eine Durchtränkung epischer Anschauung mit lyrischem Fühlen, und die epischen Mittel gehen wie von selbst diese lyrische Wandlung ein, ohne sich ihrer angestammten epischen Art jemals ganz zu begeben. Hier haben wir einen Fall jenes „gelegentlichen Hereinspielens" des Lyrischen ins Epische, von dem Petsch sagt, daß es „dank der immer mitschwingenden Totalität des Menschlichen ... einen ganz besonders hohen Reiz gewähren muß." [10]) Durch den Schluß „Lohnte es sich?" in jener oben von Ina Seidel zitierten Stelle, den man als „Erlebte Rede" [11]) von seiten der Großfürstin verstehen muß, nähert sich die Darstellung selbst dem Dramatischen in der unmittelbaren Wiedergabe des Gedachten, und man könnte sogar von „Aber dieses Gesicht" an alles Folgende als solche „Erlebte Rede" von Katharina aus verstehen. Doch ist dies erstens gar nicht nötig, weil „Aber dieses Gesicht" ganz parallel steht zu dem „Zwei Frauen —" und also mit demselben Recht für die Stimme der Dichterin in Anspruch genommen werden kann; zweitens trüge aber auch dieser „dramatische" Monolog so lyrischen Charakter, daß also trotzdem der Nachdruck auf das Lyrische und nicht etwa auf das Dramatische der Situation zu legen wäre [12]).

Noch ein anderes lyrisches Element in der Epik Ina Seidels sei hervorgehoben: die gelegentliche Aufnahme von Versen innerhalb

---

[10]) R. Petsch: Epische Grundformen. G. R. M. 16, 388 f.

[11]) vgl. O. Walzel: Von „erlebter Rede", in: Das Wortkunstwerk, S. 207—230.

[12]) Es kann hier nicht näher darauf eingegangen werden, welche Fülle von Beispielen der „Erlebten Rede" für Ina Seidels Prosa zu bringen wäre. Sie liegt in derselben Linie wie die Häufigkeit der direkten Rede, die Wiedergabe von Briefen und Tagebuchblättern, von Zeitungsartikeln, ja einer ganzen Gerichtsverhandlung (W. o. W.). All das sind Mittel der „Darstellung" im Gegensatz zum epischen „Bericht". Sie sind gleichzeitig, ebenso wie die Verwendung von Archaismen in ihren historischen Romanen, von Provinzialismen, Jargon und fremdsprachlichen Worten Mittel des „andringlichen Stils" (Wilh. Schneider). Ina Seidel hat damit teil am Impressionismus.

der Prosa. In den „Sternen der Heimkehr" bildet ein Sonnwendspiel in Versen geradezu den symbolischen Höhepunkt der ganzen Erzählung (S. 208 ff.), in „Renée und Rainer" endet die Geschichte damit, daß die Liebenden aus magisch-mystischer Verbundenheit heraus sich gegenseitig Verse zusprechen, die sie wie „eine Liturgie" (R. u. R., 127) erfüllen. Im „Wunschkind" endlich begleitet der Märchenvers von dem „Vöglein mit dem Ringlein rot" Christoph leitmotivisch auf seinem ganzen Lebensweg, und für Delphine ist von ebensolcher symbolischen Bedeutung das kindlich-einfältige Lied, das sie selbst singt und tanzt, und dessen zwei letzte Zeilen seltsam nachklingen: „Murmeltier kann tanzen, armes Murmeltier". Daß diese Verse innerhalb der Epik Ina Seidels nicht etwas mehr oder weniger Zufälliges sind, erhellt schon daraus, daß die genannten Romane verglichen mit den übrigen („Das Haus zum Monde", „Das Labyrinth", „Brömseshof") den stärkeren lyrischen Charakter überhaupt tragen; so hat ja auch „Sterne der Heimkehr" bezeichnenderweise den Untertitel: „Eine Junigeschichte"; von „Renée und Rainer" sagt Ina Seidel selbst, daß sie diese Geschichte auch zur „Lyrik" rechnen müsse (D.V. u. Spr., 218), und daß sie entstanden sei auf eine Art, „wie man zuweilen Träume aufschreibt." (ebd.). Und welch starken lyrischen Impuls die kleinen einfachen Verse im „Wunschkind" in sich tragen, weiß jeder, der das Buch gelesen hat, und wie sie sich ausbreiten und die ganze Atmosphäre beschwörend in sich fassen. — Daß es nicht Verse sein müssen, die uns dies lyrische Erlebnis vermitteln, wurde für „Die Fürstin reitet" schon gezeigt. Im „Weg ohne Wahl" ist es z. B. die meisterhafte Beschreibung des Musikspiels der beiden Geschwister am Ende des Buches und in der „Legende der Fina" wird vollends die Sprache selbst Musik mit ihrem gleichmäßigen, fast psalmodierenden Rhythmus, mit der weisen Ruhe der Märchensprache, für die das aneinanderreihende Und nur e i n hervorstechendes Merkmal ist, mit der Zeitlosigkeit des Geschehens und der lyrischen Naturschilderung, die nur Urworte braucht, weil es ihr nicht auf Einzel-, sondern auf Allgemeinvorstellungen ankommt.

Gering scheint von hier aus der Abstand zur eigentlichen Lyrik Ina Seidels zu sein, wenn wir etwa mit dieser „Tanzlegende" das Gedicht „Die stumme Tänzerin" vergleichen. Schon E. Langgässer wies gerade auf dieses Gedicht hin mit der Bemerkung: „Ein eigenartiges Gegenbeispiel zu dem lyrischen Anstoß der Epik bilden dort jene Strophen der „stummen Tänzerin", welche, weil sie nicht sprechen kann, ihr Dasein bewegen muß: wo das Urwort sich selber nicht aussagen mag, tritt die Gesamtheit des Lebens mit ihrer Bewegung ein:

„Unter den Tänzerinnen der Erde ist eine,
die tanzt nur, weil sie stumm ist . . .".[13])

---

[13]) E. Langgässer, a. a. O.

Die epische Komponente in Ina Seidels Lyrik bezeugt uns ferner die große Zahl der Gedichte, die rein ihrer Form nach zwischen Lyrik und Epik stehen. Darum ist Ina Seidel eine Meisterin auch der Ballade (z. B. „Der Menschenfresser"; „Die Undankbaren"), darum kann sie ihr tiefstes Wesen uns offenbaren in einer Elegie („Elegie auf einen verlassenen Ort"), darum fühlt sie sich zur Form der Ode hingezogen („Dombau-Ode"), darum begegnen wir so häufig der Zeitform des Präteritums in Gedichten, die zwar der Ballade nahestehen, aber doch so sehr das Handlungsmoment entbehren (jedenfalls im Sinne eines Geschehens, das Anfang, Höhepunkt und Ende hat), daß man sie eher Erinnerungs- oder Traumlyrik nenen möchte (vgl. die Gedichte, die unter dem Titel: „Verwandlungen" zusammengefaßt sind). Dennoch sind sie ihrem Charakter nach durch die Schilderung eines Nacheinander durchaus episch bestimmt, wie ja auch Gedichte, deren Zeitform das Präsens ist [14]), stark ins Epische hinübergreifen können (z. B. „Der Morgentänzer"). — Dramatische Elemente dagegen spielen in der Dichtung Ina Seidels eine verhältnismäßig geringe Rolle; bezeichnend dafür ist auch, daß Ina Seidel zwar einmal ein Drama geschrieben, es aber selbst als „Lesedrama" gekennzeichnet hat [15]).

Es wäre nun verfehlt, wenn durch den Nachweis der Verquikkung von lyrischen und epischen Elementen im formalen Schaffen Ina Seidels der Eindruck sich ergäbe, als seien auf diese Weise Zwittergebilde entstanden, die weder die lyrischen noch die epischen Gesetze erfüllten. Das Gegenteil ist der Fall, denn immer ordnen sich in ihren Werken die „fremden" Elemente der der jeweiligen Gattung legitimen Darstellungsart unter, also im Roman das Lyrische dem Epischen und umgekehrt in den Gedichten das Epische dem Lyrischen. Es sollte nur gezeigt werden, daß uns auch der Stil Ina Seidels hinweist auf die Polarität ihrer Seinsanlage, daß man nämlich die Dichterin voll erfassen kann nur im Miteinander von Lyrischem und Epischem. Das Sein wie das Werden, das Zuständliche wie das Geschehende beschäftigt Ina Seidel gleichermaßen, und auch hier die Spannung zu bejahen und eins im andern aufgehen zu lassen, so daß diese Synthese noch in der dichterischen Form wirksam ist, ist Erfüllung, die nicht jedem Dichter zuteil wird.

Dieser Vereinigung von Lyrik und Epik bei Ina Seidel entspricht die Doppelheit ihrer ästhetischen Haltung noch in anderer Beziehung. Lyrik bedeutet: Starkes Beteiligtsein des dichterischen Ich, bedeutet besonders bei Ina Seidel: Beschwörung, M a g i e. Die Haltung des epischen Dichters dagegen ist mehr abstandhaltend, betrachtend, in ihrer extremsten Ausprägung: I r o n i e. Wieder ist das Nebeneinander beider Haltungen eine zunächst erstaunliche Erscheinung im Werk Ina Seidels, denn im Grunde sind sich

[14]) Vgl. O. Walzel: Zeitform im lyrischen Gedicht. (In: Das Wortkunstwerk, S. 277—296).

[15]) Vgl. Agnes Bluhm: Erbbilder deutscher Dichterfamilien. Die Sippschaftstafel der Dichterin Ina Seidel. In: Volk und Rasse 1933, VIII, S. 240.

Magie und Ironie so feind wie Glaube und Unglaube. Magie als Kunsthaltung bedeutet Überzeugtsein von der bannenden Kraft des Wortes, so wie es in Ina Seidels Gedicht „Beschwörung“ [16]) zum Ausdruck kommt, oder in den Worten: „Wenn wir Vater und Mutter sagen, und Milch und Brot und Wein, und Berg und Meer, und Gott und Tod, so könnte das unter Umständen hinreichen, uns auf das Gesicht stürzen zu lassen, als hätten wir unvorsichtig eine Starkstromleitung berührt, ... als hätten wir ahnungslos eine Beschwörung ausgesprochen und Götter gerufen, deren Anblick zu ertragen wir nicht imstande sind.“ (D.V. u. Spr., 14). Magie glaubt an ein Geheimnis, das den Künstler bannt und zugleich in ihm gebannt ruht; nur einige Beispiele dafür aus Ina Seidels Sprache: „Was weiß ich von dem Zauber, der mich bannte“ (G. 18), „Und weiß mich tief in deinem Zauberkreise“ (G. 78), „Sprache der gebundenen Dinge hast du tief in mich gebannt“ (G. 117), „Bis ich vom Zauber gebannt ...“ (Tr. B., 12), „... ziehst du des Fühlenden Seele in deinen Bann“ (Tr. B. 21), „Tiefster Zauber war ihm kund“ (Tr. B. 58), „Für mich nur ward die Sprache geschrieben, in der dein Gang Geheimnisse kündet“ (Tr. B. 71), „Die Geheimnisse quellen aus ihr, wie Harz aus der Bernsteinfichte“ (Tr. B., 83). Schon diese wenigen zusammenhanglosen Beispiele verraten etwas von dem unheimlichen Ernst, dem Schauder sowohl wie der seligen Entrückung, in den die Kunst hier den Dichter führt. Darum begegnen wir immer wieder Orpheus, dem Sänger und Magier, in den Gedichten Ina Seidels, und aus der Erlebnissphäre der Magie heraus vermag die Dichterin auch in ihrem epischen Werk Menschen vor uns hinzustellen, die so ganz Magie ausstrahlen, wie vor allem Buzzini. Auch das rein thematische Hervortreten von Somnambulismus, Träumen und Ahnungen liegt in derselben Linie. Es ist eine Bejahung all der seelischen Kräfte, mit deren Hilfe man ins Übersinnliche vorzustoßen sucht, oder von denen man auch in es hineingezogen wird. Die ironische Haltung dagegen ist sich stärker des fiktiven Elementes in der Kunst bewußt, sie weiß von der Kunst als Spiel oder gar als List, sie steht auch der Kraft des Wortes skeptischer gegenüber. Ohne dies „Regulativ“ der Ironie würde die Kunst als Magie nur allzu leicht zu Dämonie und Wahnsinn führen. Das Vorhandensein auch dieses Elementes der Ironie gibt dem Werk Ina Seidels das Gesunde, das „Menschliche“. Das Bewußtsein von der Kunst als Fiktion fühlen wir z. B. deutlich mitschwingen in dem Gedicht „Erde und ich“ (Tr. B. 37 f.). All der Schöpferübermut kann uns und will uns doch gar nicht hinwegtäuschen über das lächelnde Als-ob, das im Hintergrund steht. Dies Gedicht ist etwa dem Gedicht „Beschwörung“ diametral entgegengesetzt, obwohl sie beide von der Kraft des Wortes ausgehen. Was aber in dem Gedicht „Beschwörung“ heiliger Ernst ist, ist in „Erde und ich“ durch die übertreibende Darstellung zu herausforderndem Übermut gesteigert und dadurch im geheimen ironi-

[16]) Vgl. den Abdruck des Gedichtes auf S. 6.

siert. Im geheimen! Denn all diese kühnen Behauptungen: „Erde, du bist nicht älter als ich" — „Als ich die Eiszeit erdachte! Und mit meiner Stimme Ton / Auf den Inseln Menschen machte / Als den einz'gen Robinson!" sind in erster Linie jubelnder Ausdruck des Erlebnisses der dichterischen Schöpferkraft, nur geben sie uns durch die maßlos übertreibende Diktion gleichsam die stillschweigende Erlaubnis zu einem Lächeln, die schon beinahe ausdrücklich wird am Schluß:

„Und mit meinem Hauch
Alle deine Völker schuf ich —
Die Chinesen auch. —"

Klappt da nicht die letzte Zeile nach wie bei einem ungezogenen Kind, das mit dem Prahlen über seine Heldentaten überhaupt kein Ende finden kann? — Jedenfalls ist der feine Humor in diesem Gedicht nicht zu überhören.

Ironie schwingt auch in dem Gedicht „Delphin, verliebt" mit, insofern Kunst hier als selbstgenügsames Spiel, als „Il-lusion", als reine Freude an der Bewegung, als seliges Sichverlieren gestaltet ist, unbekümmert um schwarze wie um weiße Magie, um Aufgabe oder Sendung des Künstlers [17]):

„Ich goldener Delphin, ich bin der Wogen,
Der blauen schaumumsprühten Wogen Spiel.
. . . . . .
Den braunen Inseln und mir selbst zur Wonne
Tanz ich auf Sang und Brandung — goldner Ball."
(Tr. B. 74)

Tiefgründiger ist die Ironie in dem Gedicht „Menschenfresser". Das ist nicht „schalkhaft" [18]) gemeint, sondern gerade hier zeigt sich „jener urgründige Humor, der unmittelbar neben dem Tragischen wächst und dieses lianenhaft umschlingt." [19]) Es gehört ein bitterer Mut dazu, die List des Künstlers, seine Gier nach Seelen so offen bloßzustellen, ihn so als „Menschenfresser" zu zeigen — wenn man selber diesem riesischen Geschlecht angehört. Aber freilich, „f r o h" tränken sie ihn ja „mit ihres Herzbluts Saft", und darum ist die Geschichte doch nicht so grausam, und darum darf sie schon mit diesem humorvollem Schluß ausklingen:

„Ja, er war ein Menschenfresser!
Und er wurde alt dabei."

Eine Fülle von Beispielen wäre für die ironisch-humorvolle Art Ina Seidels aus ihren Romanen zu bringen. Es ist ein Humor, der alle Nuancen umfaßt vom derb-komischen Wortwitz (etwa wenn Wolfs tiefsinnige Überlegung die Seelenwanderung betreffend: „ich bin Wolf geworden und werde .." von Detlef ernüchternd

---

[17]) So hat Ina Seidel lebendig, was Fr. Schlegel in Bewußtheit fordert und überspannt zugleich, nämlich die Ironie als jene Fähigkeit, „sich unmittelbar von dem in der Erfindung Dargestellten zum darstellenden Zentrum zu bewegen und von da das erstere zu betrachten, je genialer, um so schneller." (C. Enders, a. a. O., S. 358).

[18]) Agnes Bluhm, a. a. O., S. 240.

[19]) ebd.

fortgesetzt wird mit: „... Oberaffe im Berliner Zoo" (H.z.M., 171) bis hin zu der feinen gütig-ironischen Überlegenheit, mit der das Verhältnis Walbruns zu Cornelie gezeichnet ist (W.K.). Viele Mittel hat Ina Seidel, diesen Humor spielen zu lassen. Er kann sich der Namengebung bedienen in der Art Raabes, etwa wenn der Totengräber im „Wunschkind" Peter Amen heißt, oder wenn die zwei altjüngferlichen Tanten Corneliens die Mainzer Gesellschaft schon durch ihre bloßen Namen zieren, nämlich: Modeste und Perpetua. Psychologischen Scharfblick verrät dieser Humor, wie er sich in der Charakterschilderung offenbart, worin Ina Seidel Meisterin ist. Die Töchter auf Brömseshof, etwa die heimlich zigarrenrauchende Sophie, sagen oft mehr durch scheinbar ganz nebenbei gesehene Gesten als durch Worte. Mütterlich weise und gütig aber vor allem kann dieser Humor sein in den Kinderszenen, die entweder durch Gespräch oder durch direkte Schilderung uns tiefen Einblick geben in die wahrhaft verstehende und zugleich scharf beobachtende Seele dieser großen Erzieherin. (Man vergleiche z. B. W.K.I, 196 ff. oder I, 280 ff.). Hingewiesen sei auch auf jene Art Ina Seidels, durch Kontrastfiguren geheime Ironie walten zu lassen. Wie oft begegnen wir nicht allein jenem verzerrten Spiegelbild des Künstlers in ihren Romanen, wie z. B. dem verlotterten Camillo (H.z.M.), der von sich klagt: „in mir wird die Muse mit Füßen getreten" (S. 91) oder dem verkommenen Musiklehrer Georgi, alias Gottesgirgl (W.o.W.); in ihnen allen offenbart sich die Ironie des Schicksals, die aus dem „Wanderer", der der Künstler seinem Wesen nach ist, den Vagabunden werden ließ. Sehr fein ist diese ironische Beziehung angedeutet in der Gestalt des Dichters Vesper, dessen Name nicht umsonst dem des für-alles-zu-habenden und doch nie-zu-packenden Schurken Vespery so ähnlich ist. Beide haben sie etwas „Rattenfängerhaftes". Und wenn es daher heißt, daß das nach dem Klavierspiel erschlaffte Gesicht Vespers Cornelie an irgendein anderes Gesicht erinnerte, „auf das sie sich vergeblich zu besinnen suchte" (W.K.II, 286), so erinnern wir uns wohl nicht umsonst jenes Vesperys, denn auch Christoph war diese Ähnlichkeit schon einmal erschreckend aufgegangen (W.K.II, 264). — So versteckt kann also diese Ironie walten, daß sie nicht einmal mit Worten ausgesprochen ist. Dennoch gehört sie ebenso zu Ina Seidels Stil wie die lyrisch-beschwörende Magie. Die Gegensätzlichkeit dieser Wesenselemente bewahrt den Stil Ina Seidels vor weiblich-lyrischem Zerfließen einerseits und vor nüchtern-männlicher Kühle andererseits. Helle Klarheit des Verstandes, wie ihn vor allem ihre historischen Studien zeigen, und Wärme des Gefühls, Hingegebenheit auch an „Bilder und Gesichte" sind ihr gleicherweise eigen und machen die Kraft und den Reichtum ihres Werkes aus.

Bittere Süße, klare Wärme sind darum Kennzeichen ihres Stiles. Das gilt ganz real bis hin zu der Vorliebe Ina Seidels für solche Gemischtheit der Sinneseindrücke. Düfte und Farben spielen als Ausdrucksmöglichkeit einer Stimmung oder als symbolische An-

deutung eines Gefühlsinhaltes eine große Rolle bei Ina Seidel; und es ist in dieser Hinsicht bezeichnend für den Ausdruckswert dieser Stilmittel, daß auch sie dazu dienen, Polarität zum Ausdruck zu bringen. Gerade die Durchdringung von Herbheit und Süße ist z. B. ein bevorzugter Stimmungsgehalt in der Schilderung von Düften bei Ina Seidel, wie sie am klarsten zum Ausdruck kommt in der Elegie:

„. . . .
Und herber Nußgeruch des Welkens, tief
Durchsüßt von später Veilchen Zärtlichkeit —"
(Tr. B. 102)

oder im „Morgentänzer":

„Nun steigt
Bitterlich der Geruch von Eukalyptus und Lorbeer,
Staubigsüß der Honigduft der Zyklamen."
(Tr. B. 107)

oder im „Waldarbeiter":

„Geruch von Harz und Borke führt er mit,
Und kleiner Feuer Reisigrauchgeschmack.
Des frischen Laubes süßen Moderduft . . ."
(Tr. B. 29)

Immer wieder begegnen wir auch in den Romanen solcher Atmosphäre, die gemischt ist aus Herbheit und Süße, wie etwa im „Labyrinth" im Zimmer des alten Forsters der „Atmosphäre von Lavendelduft und Tabaksqualm" (7) [20]), oder die Gegensätzlichkeit solcher Düfte kann auch so stark die Spannung einer Stimmung beschwören, wie etwa im „W.K.", wo es einmal von Cornelie heißt (nach dem Erlebnis mit Rühle): „. . . sie atmete eine Weile mit geschlossenen Augen den reinen duftenden Abendhauch ein und begab sich endlich wie träumend ins Haus. Und wäre nun jener Geruch nicht gewesen, der kühle, leicht durchsäuerte Geruch des gepflasterten Flurs, . . . der täglich aufs neue mahnte — erinnerte . . . Nicht immer wirkte er so wie jetzt eben, aufweckend, traumstörend." (I, 183 f.)

Entsprechend begegnen wir im Reich der optischen Wahrnehmung dem Zweiklang von dunkel und hell, ausgedrückt vor allem durch die Farben braun und weiß-silber, die zugleich die Gefühlstöne warm und kühl tragen und darüber hinaus Symbolwerte verkörpern, die, wollte man versuchen sie zu deuten, vielleicht mit der einfältigsten Umschreibung am ehesten getroffen wären, nämlich: irdisch und himmlisch. Was wir alles mitschwingen fühlen, wenn Ina Seidel „braun" sagt, das entzieht sich im Grunde bewußter Aussage, aber einige Züge lassen sich im Zusammenhang der Beispiele vielleicht nennen. Braun ist zunächst natürlich die Farbe der Erde und damit des Uralten, Ruhenden, Mütterlichen. Darum ist diese Farbe im Gegensatz zu dem tanzenden Delphin bei den ruhenden Inseln immer wieder betont. 7 mal kommt es in dem sechsstrophigen Gedicht vor: „. . . der braunen Tiere, der braunen Inseln Beute, ich, Delphin." (Tr. B. 74). Dann aber ist es

[20]) Vgl. ähnliche Beispiele: H. z. M. 35; St. d. H. 158; L. 437; W. K. I, 51.

auch die Farbe des Rauches und des Chaotischen, wie wir es spüren in den Zeilen:

„Aus braunen Gärten raucht die Nacht" (W. 16)

„Wie eine braune Wolke mit Geschmetter
So kam ich voller Schlachten und Gefahr
Herbduftend mit dem Ostwind angerast" (G. 65).

Braun ist vor allem die Farbe des Herbstes, so wie auch Elsabe „Goldbraun, Mattgelb, Rötlichbraun im Herbst" (H. z. M. 3) als symbolische Kleiderfarbe trägt. Doch auch „Weinmond und brauner März" (W. 18) kann es heißen, damit verratend, daß es die Farbe des Übergangs überhaupt ist, oder jedenfalls der Monate, in der die Erde eine besondere Rolle spielt. — Braun aber kann auch den Gefühlston des Menschlich-Warmen tragen, etwa wenn es heißt:

„Meine Hand, braun und klein wie ein Tier" (G. 88).

„Und Früchte, sonnenwarm von dem bräunlichen Leibe"
(Tr. B. 70)

„Im braunen Zimmer steht der Sonnenwendbaum"
(Tr. B. 27)

Weiß und Silber dagegen haben die entgegengesetzten Gefühlsgehalte des Kühlen, Fernen, Überwirklichen. Am nächsten kommen wir seinem Bedeutungskern vielleicht mit dem Hinweis darauf, daß es immer wieder die fernen Berge sind, die diesen silbernen Glanz haben:

„Die Berge aber am Horizont,
Die Berge, blau von Sehnsucht umhaucht,
Silberkronig den Himmel streifend —
Die Berge aber sind fern wie einst." (Tr. B. 10)

„Ja, nach Süden wies er immer,
Wegeweiser hell und blond,
Wo der Berge reiner Schimmer
Silbern sang am Horizont." (Tr. B. 47)

Und Hermes kommt

„Von dem silberlichen Rande
Dampfumwölkter Götterberge." (Tr. B. 66)

Das Göttlich-Reine und darum sehnsüchtig Erstrebte ist hier wohl vor allem der Ausdruckswert. Weiß und Silber sind die Farben, die dem Gedicht „Orpheus, Hirtin und Tiere" ganz jenen überwirklich-magischen Schimmer der Mondnacht verleihen, aus dem nur einmal „schwarzbasalten" die ungeheuerliche Schwere des Elefanten auftaucht; sonst aber sind als einzige Farben genannt: das „weiße Licht der Waldesblöße", der „weiße Stier", das „Silberdämmer" und der „weiße Reiher" (Tr. B. 89). Fremd und rein und zauberhaft wird dadurch die ganze Stimmung des Gedichtes.

Auch der „Schmerz von Kindern und von Greisen" kann „silbern" sein „wie aprilne Schauer" (W. 39), denn auch er „fällt" von oben, ist nicht erdgebundene Qual, sondern „schlummerselge Hoffnung auf das Ende". Er kann Lösung sein für allzu starre Ruhe, und darum bedeuten die beiden Farben Silber und Braun

gefühlsmäßig mehr als bloße Wiedergabe für äußere Sinneseindrücke, wenn es in dem Gedicht „März" heißt:

„In lauter Tränen tropft der Tag
Silber, klar über braunes Land." (W. 6)

Oder wenn die „stumme Tänzerin" doppelte Verwandtschaft hat zu den Tieren:

„. . . die braunen Stuten
Gaben ihr Milch, die weißen Stiere
Waren wie Brüder zu ihr." (Tr. B. 82)

Braun — Weiß; mütterliches — männliches Wesen; Natur — Geist; — hier wird man geradezu verleitet, eine Deutung auszusprechen, die das Gefühlssymbol eigentlich auszusprechen verbietet.

Das Miteinander und die wechselseitige Durchdringung von Lyrischem und Epischem, von Magie und Ironie, von Süße und Herbheit, von Helle und Dunkelheit offenbarte uns der Stil Ina Seidels als Ausdruck ihres Wesens. Wir müssen noch ein Gegensatzpaar hinzufügen, das, vage zwar in seiner Begrifflichkeit, dennoch in der Vorstellungswelt und also auch im Stil Ina Seidels eine bedeutende Rolle spielt. Es ist der Gegensatz von Süden und Norden. Schon die auf S. 22 zitierte Strophe wies uns darauf hin, daß das Land der Sehnsucht, der silbernen Berge, im Süden liegt. Von sich selbst aber sagt die Dichterin:

„Es hat dir gefallen, mich in ein Land zu setzen,
Das schwarzes Brot gibt und von Wein nichts weiß."
(Tr. B. 8)

Eine Spannung auch hier. Einerseits das Wissen und die Sehnsucht:

„In den Ufergestaden des mittleren Meeres,
In den Olivengärten, den Traubenhügeln,
In den gestillten Tälern voll Sanftmut
Wartet der Herbstgott auf dich. —" (Tr. B. 72)

Und andererseits das Bekenntnis zur nördlichen Heimaterde:

„Und überschwenglich strahlte mir dein Feuer,
Du strenge Erde! Steinge Ackerschollen,
Drin Wein und Weizen nicht gedeihen wollen,
Ganz überschwenglich war ich dennoch euer!
Land, Reben trägst du nicht. Doch aus den Seelen
Bricht dir der Rausch! Was könnte dir noch fehlen."
(Tr. B. 32)

Man kann die Tiefe und die Kraft dieses Gefühls eigentlich nur ermessen, wenn man ein anderes Gedicht daneben hält, welches ausspricht, wie „Norden" für die Dichterin auch bedeutet „Melancholie", „gestaltlose Fremdnis", „Nirgends ein Hügel, dein Auge zu trösten", „Du fährst nach Norden, die Seele schaudert."

„Wege ohn Ende ins Grenzenlose ergossen,
Dehnen sich, sehnen sich, lieben das Leiden wie Lust." (N. G. 24)

Und nur aus dieser Polarität der Symbolik von „Norden" und „Süden" ist auch die „Elegie auf einen verlassenen Ort" zu verstehen, die eine schmerzliche Lösung findet.

Gewiß ist dies Spannungserlebnis zwischen Norden und Süden ein ebenso schicksalhaft irrational bedingtes und darum letztlich unerklärbares wie die ganze Seinspolarität der Dichterin. Aber dennoch darf man wohl an die historisch-geographischen Herkunftsbedingungen Ina Seidels erinnern als vielleicht eine erkennbare Wurzel all dieser geheimnisvollen inneren Gesetzlichkeit. Ina Seidel stammt aus einer Familie, „die im Zeitraum vieler Generationen allmählich aus dem Süden des Reiches bis hinauf an die Ostseeküste wanderte, um sich dann in den letzten 50 Jahren wieder nach Westen und Süden zu ziehen" (D.V. u. Spr. 191). Und sie selbst betont, daß die enge Beziehung, die Heinrich der Löwe zwischen ihrer Kindheitsstadt Braunschweig und dem von ihm gegründeten München (wo sie später lebte) in seiner Gestalt herstellte, ihr in frühen Jahren „eine wichtige, gleichsam mythische Vorstellung" (ebd.) gewesen sei. In rassischer Hinsicht mag hier insofern eine Entsprechung vorliegen, als A. Bluhm in einer Untersuchung über die Erbbedingungen der Dichterfamilie Seidel feststellt, daß „die Seidels, namentlich Ina Seidel, Repräsentanten des zum deutschen Volk verschmolzenen Rassengemisches sind." (a. a. O., S. 245). Und es ist auch nicht ohne Bedeutung, daß die Dichterin eine Italienreise (1924) als „Auflockerung" (D. V. u. Spr. 218) bezeichnet, die lyrisch für sie sehr fruchtbar geworden sei. Wieder also ein Hinweis darauf, wie aus Spannung und Lösung (hier bedingt durch den Gegensatz von Norden und Süden) bei Ina Seidel die schöpferische Tat wächst.

II. Daß die Gegensätzlichkeit der Elemente im Stil Ina Seidels nicht auf dem Weltgefühl des Dualismus, sondern der Polarität beruht, wurde z. T. schon deutlich in der für Ina Seidel so charakteristischen Durchdringung der Gegensätze. Die Polarität als Weltgefühl aber offenbart sich am elementarsten in der Frage nach der eigengesetzlichen Dynamik dieses Welterlebens. Dualismus ist das Weltgefühl dessen, „der seine Eigenbewegung mit dem Erlebnis der Weltbewegung nicht in Einklang zu bringen vermag" [21]). Das Weltgefühl der Polarität dagegen „bedeutet nicht Zwiespalt des Ich, es ist die duale Haltung dessen, der das Sein immer nach zwei Polen auseinanderfliehen sieht. Und als Endgefühl, als „Synthesis" bleibt nur das eherne Gleichgewicht der Seinspolarität" [22]). Dies Gleichgewicht braucht nicht durch die ausgesprochene Synthese verwirklicht zu werden, es kann seine Erfüllung auch finden in dem „heroischen Mut zum Leben unter der unversöhnlichen Polariät" [23]). Das Entscheidende bleibt dennoch das Gleichgewicht, nur einmal gleichsam mit positivem, das andere Mal mit negativem Vorzeichen. Die Haltung des Dualismus weiß um ein Hier und um ein in schmerzlichem Gegensatz dazu unerreichbares Dort. So spricht es aus Schillers Gedicht

[21]) Pongs, a. a. O., S. 130.
[22]) ebd., S. 133.
[23]) ebd.

„Sehnsucht"

„Ach, aus dieses Tales Gründen
Die der kalte Nebel drückt,
Könnt ich doch den Ausgang finden,
Oh, wie fühlt ich mich beglückt!
Dort erblick ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
Hätt ich Schwingen, hätt ich Flügel,
Nach den Hügeln zög ich hin."

Und er schließt:

„Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand;
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland[24])."

Auch Ina Seidel weiß um Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, aber sie weiß einen Ausweg, der ihr die Harmonie zwischen hier und dort wiederschenkt.

„Mein hundertfältig Herz und ewig doch
Gleich unerschöpft an Glut und Einsamkeit,
Sieh, es begibt sich aller Sehnsucht noch,
Sieh, in dich einzugehn ist es bereit."

Und darum kann sie schließen:

„Nun bin ich selig, weder arm noch reich,
Nun bin ich heimatsicher, satt und still,
Nun bin ich aller meiner Liebe gleich,
Da ich nichts andres, als dir gleichen will. —
O großes Herz der Erde, sei gegrüßt! —"
(Tr. B. 39 f.)

Das „Weder-noch" ist rein formal typischer Ausdruck ihres polaren Weltgefühls im Gegensatz zu Schillers aus dualistischem Erleben geborenen „Du mußt...". — „Sehnsucht" ist das Gedicht Schillers mit Recht überschrieben, Ina Seidel kann von ihrem Herzen sagen: „Sieh, es begibt sich aller Sehnsucht noch". Dies „Sich-Begeben" aller schmerzhaften Spannung durch Selbsthingabe, Vergessen und Schlaf ist eine Art der Synthese, die dem passiven Weltgefühl besonders der Frühzeit Ina Seidels sehr entspricht. Darum ist in den frühen Gedichten die Synthese oft ausgedrückt durch die Betonung des Fehlens oder vielmehr der Überwindung der Spannung durch Negierung wie etwa: „Nun bin ich selig leer" (W. 7) — „Ich höre nicht, ich sehe nicht" (W. 11) oder:

„So geb ich schlafersehnend mich an Wasser,
Luft und Erde hin,
Weiß nicht mehr, daß ich Mensch und Hirn,
nicht daß ich Leib und Seele bin."
(W. 10)

Deutlich ist hier die Dualität des Erlebens aufgelöst in der Synthese des Vergessenwollens, was stilistisch zum Ausdruck kommt in der Negation der Pole.

Immer aber schafft sich das Gefühl der Spannung zwischen Polen den angepaßten Ausdruck für das Hin und Her in der Schaf-

---

[24]) Schillers Werke, hrsg. von Günther u. Witkowski, 1. Bd., S. 18.

fung von Gegensatzpaaren, die jedoch durch ein höheres Drittes ihre Lösung finden können. Für die, die „gleichentfernt von Gestern und von Morgen" sind, besteht dies höhere Dritte nur in der schicksalhaft zu ertragenden „Lebensmitte" (W. 39). In einem anderen Gedicht dagegen heißt es:

„Der Völker Sehnsucht hin und her,
Blutstrom stöhnt nach dem Blutstrom schwer",

und dann folgt die Synthese:

„Tut ab den Haß, wird namenlos
und wogt vereint in Gottes Schoß" (W. 37).

Oft kann auch die Wiederholung gleicher Nomina in der Art des paronomastischen genitivus partitivus typischer Ausdruck des Einheitserlebens in der Polarität sein, z. B.:

„Da schloß der Kreislauf sich zu, —
Herz deines Herzens, ich,
Herz meines Herzens, du." (G. 91).

Oder in dem Gedicht „Ehe":

„Hand in meiner Hand",
„Meiner Sinne Sinn",
„Meines Herzens Herz". (W. 43).

Wenn wir in den späteren Gedichten Ina Seidels diesen Stileigentümlichkeiten nicht mehr so häufig begegnen, so liegt das daran, daß sie immer mehr von ihrem Ich absieht und sich der Gestaltung mehr objektiver Gegebenheiten zugewandt hat. Und immer mehr auch hat sich das Weltgefühl der Dichterin vertieft zu jenem „heroischen Mut zum Leben unter der unversönlichen Polarität", wie es in der „Elegie auf einen verlassenen Ort" zum Ausdruck kommt.

Polarität bedeutet Spannung, also Dynamik; zugleich aber auch Streben zur Harmonie, zum ruhevollen Ausgleich. Sowohl das dynamische wie das statische Lebensgefühl liegt also als Möglichkeit in dem, der die Welt nach polaren Gesetzmäßigkeiten erlebt, je nachdem, ob er stärker die Spannung oder die Harmonie zwischen den Polen betont. Bewegung und Ruhe sind hier die polaren Kräfte, die sich im höheren Dritten einen wollen: der bewegten Ruhe, der ruhevollen Bewegung.

Bei Ina Seidel ist die Intensität dieses Ausgleichstrebens wohl nur ganz zu verstehen aus ihrer Doppelveranlagung als Künstlerin und mütterliche Frau. Als Künstlerin ist auch sie „Mensch des Schicksals" (vgl. das Zitat auf S. 9), Prinzip der Bewegung und Wandlung, als mütterliche Frau aber ist sie „Heimat", Prinzip der Beharrung und Ruhe. Diese doppelte Urveranlagung und doppelte Intention wirkt sich ganz elementar darum auch in ihrem Stil aus. Das Bewußtsein beider Prinzipien und ihre Bejahung kommt deutlich zum Ausdruck in Versen wie:

„Ich will hinfahren, wie dein reiner Wind,
Will stetig sein wie deiner Wasser Gang.
. . . . .
Mich wie die Schwalbe wiegen durch den Raum,
Will schwer, will schwer wie deine Scholle sein." (Tr. B. 40)

Durch das Miteinander und die Durchdringung von Bewegung und Ruhe ist das Weltgefühl Ina Seidels gekennzeichnet, und es heißt nur e i n e Seite von Ina Seidels Wesen sehen, wenn Hans Jaeger von ihr sagt: „Goethe erfaßt das Flüchtige, sich Wandelnde menschlichen Seins, Ina Seidel das ruhige, stetige Wachsen [25])." Das heißt Ina Seidel mit Cornelie gleichsetzen, ohne zu beachten, daß die Dichterin doch a u c h eine Delphine aus sich heraus gestalten konnte.

Es ist nicht von ungefähr, daß Ina Seidel in dem Gedicht „Delphin, verliebt" (Tr. B. 24) sich selbst mit diesem springenden, tanzenden Fisch, der schon im Faust II. das Symbol der Verwandlung ist, gleichsetzt. Hier ist die spielende, sich verlierende Bewegung schon durch das Symbol des springenden Fisches ausgedrückt, und Ina Seidel gebraucht mehrere solcher Ich-Metaphern, die als solche Ausdruck des Unruhe-Gefühls sind. In den frühen Gedichten ist es vor allem die F l a m m e n metapher:

„Wehe! Ich habe das Feuer in mir" (G. 114)

„Ach, Flamme, viel zu wild,
Um still zu leuchten, sanft zu wärmen, —" (W. 41).

Oder der V o g e l ist ihr gleichsam das „Seelentier" ihres unruhvollen Herzens:

„Lautloser Vogel, mein Herz, sehnsüchtig bist du entsandt,
Trinke das einsame Glück, trinke die Stille im Land." (G. 76)

Gerade diesem Vergleich mit einem Vogel begegnen wir sehr häufig in Ina Seidels Lyrik. Er ist Ausdruck des Flüchtigen, des Heimatlosen der Seele. Darum taucht er auch in dem Gedicht „Der Seele müde" auf, das wie kein anderes das Leiden unter dem ewigen Bewegtseinmüssen offenbart:

„Der Seele müde, der ewig zerrinnenden, die
Nicht abläßt, sich strömend ins Grenzenlose zu stürzen,
Niemals gesammelt ruhn will, wie goldener Dotter. . ."

Und in der letzten Strophe heißt es dann von der Seele, nachdem sie „der Sonne gedient hat", sie „naht und stürzt in die Brust, wie der Vogel dem Horste zustürzt aus blauender Luft, kristallener Ferne." (Tr. B. 26) [26]).

Zu mythischen Symbolen ist dies Prinzip künstlerischen Wandlungsdranges erhoben in dem Gedichtzyklus „Verwandlungen". Und nicht zufällig ist es, daß gerade Hermes, der Gott, „umwittert von Musik und Sturm und Reise", es ist, dem sie mehrere Gedichte widmet. Auch von ihm heißt es: „Sank er herab nach großer Vögel

---

[25]) H. Jaeger: Weib und Erde. In: The Germanic Review VI, 1931, S. 289 f.

[26]) Daß H. Jaeger auch aus d i e s e m Gedicht „die Stärke der beharrenden, von der Erde gespeisten und daher an ihr haftenden Kräfte" (S. 292) herauslesen will, ist nur aus seiner einseitigen Themastellung, die Ina Seidel einzig auf das „Prinzip der Ruhe" festlegen will, zu erklären, nicht aus der Sache selbst. Wie denn auch andrerseits E. W. Dittrich zu der gerade entgegengesetzten Ansicht kam (die ebenso einseitig ist), wenn er von Ina Seidel sagt: „ihr Wesen ist Wandlung, Sehnsucht, Überschwang, Unendlichkeit" (a. a. O., S. 4).

Weise?" (Tr. B. 65) und „... nächtlich lockt er alle Seelen sich wie Nachtgevögel in den Schwung des weiten Mantels" (Tr. B. 68).

Neben der Bewegungsmetapher und dem Wandlungssymbol aber sind es vor allem die Verben, die Ausdruck des Unruhegefühls, auch des Ichs, vermitteln. Die auf S. 26 u. zitierten Verse zeigen deutlich, wie jeweils die Bewegung durch das Verb ausgedrückt wird: „hinfahren", „wiegen", die Ruhe aber durch Adjektiv + sein: „stetig sein", „schwer sein". Nur einige Beispiele seien genannt für die als Leiden empfundene Unruhe-Bewegung der frühen Gedichte:

„Wandern soll ich immerzu, —" (G. 61).

„Heute tanz ich ungezügelt
Über wilder Meere Schaum." (G. 116).

„Meine Seele brennt." (W. 23).

Doch kann die Bewegung des Verströmens auch wollustvolle Hingegebenheit an sie sein, wie in dem Gedicht „Einschlafen", in dem jede Ich-Aussage (und nur aus solchen besteht das Gedicht) Bewegungsaussage ist[27]). Negiert ist das polare Sein („weiß nicht mehr, daß ich Mensch und Hirn, nicht daß ich Leib und Seele bin"), die schöpferische Sprachgestaltung entzündet sich einzig in den Verben, am Tun, d. h. hier an der hingebenden Bewegung, für die, um nur eins herauszuheben, eine so eigene und schöne Formel gefunden wird wie die:

„Ich wölke duftend Blütenstaub".

Daß auch für die spätere Zeit Ina Seidels das Prinzip der Bewegung durchaus seine Geltung behalten hat, ja nun bewußt von der Künstlerin als Notwendigkeit bejaht wird, zeigt deutlich das Gedicht „Zu Dürers ‚Melancholie'", in dem es heißt:

„Du hast das Winkelmaß, du hast den Zirkel.
. . . . .
Du kennst der Zahlen Geheimnis. Zu deinen Häupten
Mit diamantenen Ziffern strahlt das Quadrat.
. . . Großes
Keimt dir an Ahnung und offenbart sich
In karger Formel."

Zwar liegt das Gewicht — und das offenbart die Entwicklungstendenz Ina Seidels — auf der Bewunderung der Statik. Die Dichterin selbst aber muß sich noch zur Dynamik bekennen:

„Ich habe nichts als Gesang.
. . . . .
Ich ströme im Sphärengebraus —
. . . . .
Sieh, denn ich blühe — ich selbst —" (Tr. B. 97).

Auch hier wieder fällt auf, wie bei dem statischen Sein der Nachdruck auf den Substantiven und Adjektiven, bei dem dynamischen hingegen auf den Verben liegt.

Ein bestimmter Bewegungscharakter aber ist es vor allem, den

[27]) Weltinnigkeit S. 10.

man als typisch für die Wesensart Ina Seidels empfindet. Er besteht in dem Reichtum und der eigenschöpferischen Kraft jener Verben, die eine sanftgemäßigte Bewegung wiedergeben. Diese naturhafte Verhaltenheit der Bewegungsvorstellungen ist wohl in starkem Maße daran beteiligt, daß man die Lyrik Ina Seidels eben doch immer wieder als weiblich und irgendwie ruhevoll empfindet. Wiegen, Schwanken, sachtes Summen, Zärtlichkeit sind darum rhythmische Vorstellungen, die allein durch die Ausdruckskraft ihrer Verben sich uns mitteilen. Typisch für Ina Seidel sind darum Bewegungsgestaltungen wie:

„Ist eine Stadt auch in zärtlich gehügelter Landschaft" (Tr. B. 9).

„Wo jener Apfelbaum sich zärtlich niederhängt" (Tr. B. 13).

„Und dann erbebte der Baum, und der Quell pulste
dunkel und voll" (Tr. B. 12).

„O Beete, sanft geschwellt, von Sonne tief durchwärmt,
Von schwankem Faltertanz umtaumelt und umschwärmt"
(Tr. B. 13).

„Wiege alle meine Kinder,
Sachte tanzend, sachte summend" (Tr. B. 35).

„Summt die Seele, durstig nach der Güte,
Nach des Saugens hingegebner Ruh." (Tr. B. 116).

„Stille ist das Ziel", heißt es am Ende dieses Gedichtes (Tr. B. 116), und das ist letztlich der Sinn aller Bewegung bei Ina Seidel. Die Pole streben zum Ausgleich. Bewegung will Ruhe.

Das dynamische Ichgefühl der Künstlerin aber wirkt sich auch aus in ihrer Natur- und Landschaftsschilderung, denn „ein dynamisches Weltgefühl formt sich die ruhende Welt in die bewegte um" [28]). Das zeigt wiederum besonders deutlich ihre Frühzeit. Erdboden, Ebene, Berge, Straße — mit denen sich doch sonst in erster Linie ruhende Vorstellungen verbinden, werden von der Dichterin als lebend und bewegt gesehen, was wiederum durch die Verben zum Ausdruck kommt. So heißt es:

„Erde d a m p f t und s c h l u c k t Schnee" (W. 6).

„Unter den großen Wolken s c h w i n g t
Die Ebne grenzenlos und frei. —" (W. 9).

„Die Berge s t e m m e n borstig sich nach oben" (W. 85).

„Die Straße h u m p e l t ängstlich an der Krücke
Das Tal entlang, d r o h e n d vom Fluß b e g l e i t e t" (W. 85).

Auch in ihrem epischen Stil zeigt sich oft genug solche Umformung der ruhenden Welt in die bewegte, etwa wenn es auch da von einer Landstraße heißt: „Und dann l i e f sie weiter, l e u c h t e t e b e w e g l i c h, so schien es Wolf, zwischen den noch kahlen Linden, und dort, ganz draußen, r a n n t e sie fast in den Breitling hinein, um sich e r s c h r o c k e n z u m ä ß i g e n und mit sanftem S c h w u n g e über seine Ufer h i n z u z i e h e n." (H. z. M. 82) [29]).

[28]) Pongs, a. a. O., S. 100.

[29]) Weitere Beispiele für stark bewegte Landschaftsschilderung H. z. M. 34; H. z. M. 80: „hier und da sang schon ein lichtgrüner Baum mit fast schmerzlicher Inbrunst gen Himmel wie ein knabenhafter Engel." Deutlich klingt hier expressionistisches Stilwollen an.

— Solch beinahe aufgeregte Schilderung an sich ruhender Landschaft werden wir in den späteren Romanen Ina Seidels schwerlich finden. Nicht als ob die Bewegungsvorstellung als solche aufgegeben wäre, — aber sie ist nur noch verhalten angedeutet, weil das Gefühl, das sie wahrnimmt, sich gemäßigt hat im Streben zur Ruhe. Ganz anders wird darum die Bewegung einer Straße, wie Cornelie und Christoph sie empfinden, wiedergegeben: „Die Straße machte hier einen Bogen, um das zur Linken sich senkende Seebecken zu umschwingen. Sie wendete sich ausdrücklich aus der bisher eingehaltenen westlichen Richtung nach Süden. Dort aber, wo die Schwenkung vollkommen wurde, so daß die Fortsetzung des Weges den von Osten Kommenden entzogen war, zweigte zur Rechten, nach Norden also, ein begraster Pfad ab, eine Schneise, wie Cornelie sich wohl entsann, die hinüber in benachbarten Forst und weiterhin zur Chaussee zurück führte“ (W.K. II, 26). Wohl ist auch hier noch die Gebärde der Straße gesehen, aber nur verhalten schimmert die Belebungsvorstellung hindurch (durch das „ausdrücklich“ etwa), während im übrigen die Beschreibung sich mit der möglichst genauen Wiedergabe der Bewegungskurve begnügt und schließlich in sachliche Schilderung mündet.

Daß schließlich rein motivisch die Bewegung bei Ina Seidel eine besondere Rolle spielt, offenbart sich vor allem darin, daß die Dichterin sich immer wieder zu der Gestaltung von Wind und Tanz hingezogen fühlt. Wind und Wolken sind geradezu Charakteristika ihrer Landchaftsschilderung, und in der Nuancierung ihrer Bewegungen vermag sie feinste Stimmungen zu vermitteln. Nur zwei Beispiele, die die Gegensätzlichkeit zeigen mögen:

„Bis der stille wandernde Wind
Wolken atmete zärtlich empor“ (W. 14).

„Du große Stimme, schöner Sturm,
Du singst die Wolken vor dir her“ (W. 17).

Im Wind fühlt sie eine beseelte und beseelende Kraft; darum heißt es:

„Mich blies ein Wind
Aus mir selbst empor“ (W. 23).

oder:

„Daß ihm schon als Kind
Auch der leere Wind
Raunend Wort und Botschaft zugeflößt. —“ (Tr. B. 7).

Zahlreich sind die Gedichte, deren Thema Tanz ist. Genannt seien nur u. a. „Der sterbende Tänzer“, „Abel tanzt“ (G.), „Das Planetenspiel zur Erdenfeier der Sonnenwende in drei Tanzkreisen“, „Tanzender Baum“, „Sonnentänzer“, „Morgentänzer“, „Stumme Tänzerin“ (Tr. B.). Die Gründe, aus denen heraus Ina Seidel sich immer wieder der Gestaltung von Tanz zuwendet, sind aber wohl tiefer zu suchen als in der bloßen Vorliebe für die Bewegung. Vielleicht kann hier eine Bemerkung M. Kommerells auf den inneren Zusammenhang ihrer Weltanschauung mit der Bevor-

zugung des Tanzes als Motiv hinweisen. Kommerell sagt einmal: „Indem ein menschliches Gefühl, noch eh es sich im Wort festlegt, schwingt, nimmt es Anteil, verbindet es sich, grüßt es ein Leben, das umfassender ist als das von jenem Gefühl erregte Ich. Aus einem nicht mehr begreiflichen Untergrund regt sich in der Seele ein Wunsch zu tanzen. Tanzen aber ist Sache des Leibes! Dieser Wunsch trifft sie nicht als losgelöste, sondern als leibeigene. Der Leib hat Teil an den Schwingungen der Welt. Das Menschsein wird welthaft im Tanz: als Tanzender ist er Eingeweihter des Weltgeheimnisses.“ [30]) Die Worte Kommerells könnten geradezu abgelesen sein von Ina Seidels Gedicht „Die stumme Tänzerin“ (Tr. B. 82 ff.), so genau sprechen sie das aus, was in jenem Gedicht anschaulich gestaltet ist. Auch in jener Tänzerin schwingt ein Gefühl, das umfassender als ihr Ich und darum wortlos ist. Sie ist „von Wissen und unaussprechbaren Worten schwanger“. Sie ist stumm. Darum tanzt sie. Und da heißt es „die Geheimnisse quellen aus ihr wie Harz aus der Bernsteinfichte“. Und die Dichterin fragt:

„Du Stumme, oder bist du deshalb stumm,
Daß Geist sich völlig in Gestalt ergieße
. . . . .
Auf daß von der Planeten Einklang einst
Dein Schritt — dein Tanz — dein Wandeln gebe Kunde?“

Tanz in diesem Sinne ist also wesenhaft Einheit von Leib und Seele, Einheit mit der gefühlten Weltbewegung. Diese im Tänzer Gestalt werdende Harmonie des Seins ist es wohl vor allem, die Ina Seidel immer wieder schöpferisch anrührt, weil ja auch sie aus der zweifach starken Gesetzlichkeit ihres Wesens heraus (der künstlerischen Polarität und der weiblichen „Mittenhaftigkeit“) das Gleichgewicht erstrebt, das im Wortkunstwerk so leicht zugunsten der Seele, zu ungunsten des Leibes ins Schwanken gerät. Und eben darum auch spielt der Rhythmus bei Ina Seidel eine so bedeutende Rolle, denn er ist „Tanz der Sprache“. [31]).

Harmonie also ist letztes Ziel der Dynamik. Harmonie wird letztes Ziel auch des Prinzips der Statik sein, wie wir sehen werden. Denn Statik als solche ist nicht schon Harmonie. Statik kann Starrheit sein, Harmonie aber ist Synergie.

Das Prinzip der Ruhe bedeutet im Gegensatz zu dem der Bewegung: passives Sein statt aktivem Tun, bedeutet Schwere statt Überwindung der Schwere, bedeutet Ewigkeit statt Ablauf, „Mittenhaftigkeit“ statt Extremstrebigkeit. —

Die lebhafte Empfindung, zugleich aber auch das Grauen vor der Starre der Statik spricht z. B. aus dem Gedicht „Winterabend“, in dem der Abend als „kalte Wölbung, kahl und grau“ (W. 5) gesehen wird. Ein ruhend-plastisches Bild also an Stelle des „Morgentänzers“ etwa. Die Verben (und es sind außer einer finiten Form nur Partizipien des Präsens) verstärken die Bewegungslosigkeit

---

[30]) M. Kommerell: Jean Paul, S. 65.
[31]) Kommerell, a. a. O.

und Kälte des Eindrucks: „zackig starrend, harrend, alternd, Eishauch atmend". Ebenso tun es die Attribute: „unerlöst, versteint, verlassen".

Besonders die Häufung von attributiven Adjektiven ist Kennzeichen eines Stils, der auf Zustandsschilderung und Ruhe zielt, wie es besonders in dem Gedicht „Kastanienbaum" zum Ausdruck kommt. Der Nachdruck der Schilderung liegt darum vor allem in den Substantiven und Adjektiven. Nur ein charakteristisches Beispiel daraus:

„So anmutsvoll die neugebornen, feuchten
Lichtgrünen krausen Blätter hängen lassen," (Tr. B. 16)

Ruhe bedeutet passives Sein statt aktivem Tun, und die starke Betonung dieses echt weiblichen Gefühls läßt uns wohl mit Recht hier von weiblicher Stilprägung reden. Charakteristisch dafür ist das Gedicht „Mittag im Wald" (W. 11), das dem gleich daneben-stehenden Gedicht „Einschlafen" in der Bewegungsvorstellung polar entgegengesetzt ist (vgl. S. 28). War dort das S e i n negiert, so ist es hier das T u n („Ich höre nicht, ich sehe nicht"). Entzündete sich dort die Sprachgestaltung in den Verben, so wendet sich hier alle gestaltende Liebe den nominalen Ichmetaphern zu:

„Ich bin das Gras, das silbern glänzt,
Ich bin der Birke Flüstersang,
Ich bin, von Heideblühn umkränzt,
Bienenumtönt, der Waldeshang."

Vor allem aber kommt passives Weltgefühl zum Ausdruck in einem anderen Gedicht, wo die Dichterin sagt:

„Leben erleidend —
Quellend, sich wandelnd, —
Welkend, erblühend, nicht handelnd.
So
Bin ich anbetend deiner froh,
Du Erde! — —" (W. 25).

Die Erde also ist hier Symbol ewigen, erleidenden, ruhigen Seins. Und hier könnte man die Worte Corneliens anfügen: „Denn Erde hieß Heimat nur da, wo sie mütterlich war." (W.K. I, 51). Der Dreiklang: Erde, Heimat, Mutter gehört auch stilistisch zusammen als Symbol ruhigen Seins. (Man vergleiche die Gedichte „Heimat" (Tr. B. 9) und „Der Mutter Einkehr zu sich selbst" (W. 44)). Auch der Mond ist solch ein Symbol ewiger Dauer. Er ist das „weiße Gestirn der Erinnerung", mythisierte Vergangenheit gleichsam, er hat das „ewige Antlitz", „jahrtausendtiefe Inbrunst" strahlt er wieder, und wer ihn anblickt, fühlt sein Herz voll „uralter Dämmerung" (Tr. B. 20). Sein Schein wird verglichen mit einer „Silberschale" (Tr. B. 22; 20); ein starres Ding also dient zum Vergleich für das an sich doch bewegte Licht. Mond und Wind sind gleichsam die Symbole für die Verschiedenartigkeit der polaren Kräfte in der Dichterin, wenn es heißt:

„So stiller Mond, so wilder Wind,
Ihr wurdet eins in meinem Kind. —" (W. 44).

Ruhendes Sein ist mittenhaftes Sein, und während die Bewegungsmetaphern alle den Charakter der Extremstrebigkeit an sich trugen (Fisch, Flamme, Vogel), so ist es charakteristisch nicht nur für das allbeseelende, sondern auch für das mittenhafte Denken Ina Seidels, daß sie der Natur Gefühlsmitten aneignet. Immer wieder braucht sie darum das Bild des Herzens:

„Ins Herz des Lebens sausend hingerissen" (G. 19).

„Ans Herz des Waldes leg ich meine Hände" (N. d. Tr. H. 39).

„O großes Herz der Erde, das umschließt
Die vielen Herzen mir einst zugewandt." (W. 3).

„In mir ist das Herz des Vaterlandes" (W. 93).

„O Herz des Sommers, schwer im Boden klopfend" (Tr. B. 16).

Solch mittenhaftes Sein verkörpert auch das vollkommenste Symbol der Ruhe und der Statik, der Kristall. Das Gedicht „Edelsteine" (W. 32) vermag uns am ehesten den inneren Sinn dieser Gefühlsmetapher zu erschließen. Dort heißt es:

„Es loschen Feuer im Herzen der Erde aus
Und wo einst Glut war, ist jetzt klarer Kristall".

Sein mittenhaftes Sein, das schon durch das „im Herzen der Erde" ausgesprochen war, wird noch einmal betont durch „im K e r n e der Urgesteine ruhend". Formvollendete Klarheit ist dem Kristall eigen, eine Ruhe, die Starrheit ist, und darum ist er „farblos wie Wasser und unbewußt noch des Schimmers", eine Vollkommenheit also, die jenseits des Lebens liegt. Er ist „heilig" und dennoch unerlöst. Aber

„Einstmals berstet der Berg und der Sonne Lichtstrom gewaltig
Flutet hinein und durchspült farbenerlösend den Stein. —"

Erst der farbige, lichtdurchstrahlte Kristall also kann vollkommene Harmonie verkörpern. Darum ist Vollkommenheit im „erfüllten Kristall" (Tr. B. 24). Statik muß erst das dynamische Gesetz in sich aufnehmen, um zur Harmonie zu werden. Wieder stehen wir auch hier vor der Durchdringung der polaren Kräfte.

Gewiß überwiegt, auf die innere Entwicklung Ina Seidels im ganzen gesehen, im Anfang ihres Schaffens das dynamische Prinzip, das S ü c h s e h n e n nach der Ruhe, während die Dichterin in der späteren Zeit immer mehr zu der Ruhe wirklich hinfindet. Dennoch wäre es unmöglich, von einem Nacheinander zu sprechen. Wir sahen das Neben- und Ineinander von Bewegung und Ruhe auch in ihren frühen Gedichten. Und wir sahen, wie es auch in den späteren Gedichten immer noch heißen kann: „Ich habe nichts als Gesang ... ich ströme im Sphärengebraus". Eine Synthese findet die Dichterin also sowohl in der Früh- wie in der Spätzeit. Dennoch ist der Charakter dieser Harmonie ein anderer geworden. Er hat sich geläutert von einer mehr leiblich naturhaften zu einer mehr geistig bestimmten. In den frühen Gedichten hieß es:

„So stiller Mond, so wilder Wind
Ihr wurdet eins in meinem Kind".

Von der fraulich-mütterlichen Ebene aus wurde dort die Harmonie gefunden, war also ganz individuell-erlebnishaft bedingt. Wie diese Harmonie sich weitet zu kosmisch-geistiger Widerfahrnis, das spricht aus dem Gedicht „Die Tröstliche Begegnung (Tr. B. 120), in dem es heißt:

„Oh, Schmerz, an Form und Maß zur Ruh gebracht."

Welcher Unterschied schon im Stil: dort die lebendig naturnahe Aussage der Konkreta, hier die strenge und reine Geistsprache der Abstrakta. Auch jetzt sagt die Dichterin noch von sich:

„Und dennoch läßt's nicht nach!
Es brennt und klopft und tropft — ist wieder wach —
Die alte Stelle in der Brust inmitten."

Aber so wie diese drei Zeilen gleichsam überwältigt werden inmitten des sechsstrophigen Gedichts, in dem sonst nur von den „ew'gen Formen" die Rede ist, so wird auch die Unruhebewegung, die sich in den Verben ausdrückt, gebannt durch das Symbol des Kristalls, das gleich darauf ihnen entgegengehalten wird.

„Er sprach zu mir: Aus dem gestirnten All
Bring ich dir einst den reinen Mondkristall,
Ihn in die Wunde deiner Brust zu senken.
Und bläulich spiegelnd wird er sich dort drehn,
Und schwebend leicht wirst du in ihm dann sehn,
Was dir die Tage nehmen oder schenken."

Ganz voll und bedeutend wird hier der Symbolgehalt des Kristalls. Der reine Mondkristall — in die Wunde der Brust gesenkt — wird bläulich spiegelnd sich drehn. Statik und Dynamik durchdringen sich zur Harmonie. Und darum heißt es in der letzten Strophe:

„Gestilltes Herz, durchsichtig, eisklar, glatt,
Von Licht und Regenbogenfarben satt —
Du keimst mir, daß ich einstmals von dir strahle. —"

Aus den beiden polaren Kräften ihres Wesens heraus kommt Ina Seidel also zu einer Harmonie, die vom Blickpunkt der Dynamik her heißt: „gebändigte Bewegung" (Tr. B. 80), vom dem der Statik her „schwingende Ruhe" (W. K. II, 459). Dieser doppelten Genesis der Harmonie entspricht auch in ihrem Stil eine doppelte Motivgestaltung: das gereckte Stehen und die Kreisbewegung.

In dem Gedicht „Stelzvögel am Nil" (Tr. B. 80) heißt es:

„Wagt wer, der Vögel stummen Tanz zu stören —
Den Tanz, nicht stumm nur — auch ganz sonder Regung?
Die zauberhaft gebändigte Bewegung
Zurück ins Schreiten — Flattern zu beschwören?"

Das regungslos stumme S t e h e n dieser hochbeinigen Vögel wird als T a n z aufgefaßt, als „gebändigte Bewegung". Also deutet hier ein dynamisches Lebensgefühl die ruhende Welt in die bewegte um? Oder ist es so, daß sich dem statischen Prinzip der Dichterin entsprechend die Grazie dieser Vögel nur im Stehen, also in der zur Ruhe gekommenen Bewegung offenbart? Jede dieser Fragen ist gleich berechtigt. Unberechtigt ist nur das Ent-

weder — Oder. Auf beide Fragen mit Ja zu antworten, hieße die Polarität von Dynamik und Statik in der Dichterin anerkennen. Ein Nein auf beide Fragen hieße eine dritte Lösung suchen und die müßte lauten: ein harmonisches Lebensgefühl! Denn die letzte Strophe spricht das Erlebnis, das die Dichterin beim Anblick dieser Vogelgebärde hatte, aus:

„Ob nicht jede Trübung
Den Kosmos schlüge aus dem Gleichgewichte."

Ein Gefühl der Harmonie dieser Vogelgebärde mit der Weltbewegung war es also, das die Dichterin schöpferisch anrührte. Und dies ist das bezeichnende: Der Vogel — sonst bei Ina Seidel extremstrebiges Symbol, wie wir sahen — kommt erst im bewegungslosen aber doch spannungsvollen Stehen zu s e i n e r Harmonie mit dem Weltall.

Als gebändigte Bewegung wird von Ina Seidel auch das gereckte Stehen der Pappel im Wind aufgefaßt:

„Es ist ein weiter Plan, auf dem der Tänzer steht,
Um den im leeren Raum der Wind sich sausend dreht.
Der Tänzer steht gereckt als eine Pappel steil,
Er hat am Wirbelsturz der Wolken keinen Teil." (Tr. B. 19).

Daß er den Lüften widersteht, daß er sich nicht an das „Märzgeschrei" verliert, das ist sein Tanz, seine Harmonie, denn die Pappel ist ein Unruhe-Baum (vgl. Br., S. 265) von Natur aus für Ina Seidel, anders als die breitästige Kastanie.

Sichrecken und sich doch nicht verlieren — das ist auch der Höhepunkt im Tanz des „Morgentänzers" und wieder wird es darum zum Ausdruck gebracht durch das stumme Stehen:

„Stumm —
Steh ich gebannt.
Steil
Wie die Zypresse recke ich
Inbrünstig mich, schwarzflammend in dein Licht."
(Tr. B. 108)

Das gesammelte Stehen also ist letzte Vollendung und Erfüllung des Tanzes.

Und so ist andrerseits die Kreisbewegung die Erlösung des ruhenden Seins zur Harmonie. Darum ist es bedeutungsvoll, daß gerade in den Muttergedichten Ina Seidels immer wieder der kreisende Strom des Lebens als Glück empfunden wird. „Die Kräfte feierlich im Kreise gehn" heißt es einmal in dem Gedicht „Herbst-Gesang" (W. 98) und dies möge als ein Beispiel für viele stehen, denn wir sagten schon im I. Teil dieser Arbeit, welche Bedeutung die „Lebenskreise" in der Weltauffassung der Dichterin haben, und eine Fülle von Beispielen ließe sich für die Vorliebe der Kreismetapher in ihrem Stil bringen, sowohl in der Poesie wie in der Prosa [32]). So antwortet der Wanderer, um auch ein Beispiel aus

[32]) Man vergleiche z. B. aus der Lyrik: G. 91; N. d. Tr. h. 49; W. 39, 44, 98; Tr. B. 7, 24, 66, 67, 89, 90; aus der Prosa: W. K. I, 138; 445; 549.

der Prosa anzuführen, auf die Frage Finas: „Wann kommt der Tag?“ — „Wenn der Kreis sich schließt.“ Vor allem ist es die sphärisch-kreisende Bewegung von Erde und Sonne und Sternen, die die Dichterin in kosmischer Einsfühlung miterlebt. In dem für die schöpferische Begegnung der Dichterin mit der Kunst sehr aufschlußreichen frühen Gedicht „Das Erlebnis des Edelknaben“ heißt es darum schon: „Ich webte klingend mit im Weltenreigen“ (G. 19). Und in dem späteren Gedicht „Trabant“ sagt der Hirte zum Gestirn:

„Und wandelst du, verankre ich auch mich nicht,
Und wenn du kreisest, werd ich mit dir kreisen.“ (Tr. B. 90).

Das beglückende Erlebnis des stetigen Seins in der ewig sich gleichbleibenden Bewegung läßt darum die Dichterin immer neue Variationen im sprachlichen Ausdruck für die Kreisbewegung finden. So ist Hermes: „satt von Jahrtausenden im Sternenkreise“ (Tr. B. 65)

„Und der Kreiseltanz der Sphären
Schließt sich tönend hinter ihm“ (Tr. B. 66).

wenn er sich zu den Menschen herabläßt, um „spielend“ den „Erdball“ zu „umschweifen“ und „die braunen Stuten trappelnd um den Kreis des Horizonts“ zu jagen. Auch dies ist bezeichnend, daß der Horizont von der Dichterin immer lebendig als Kreis, nicht etwa als gerade Linie empfunden wird. —

Daß Ina Seidel in dem Gedicht „Beschwörung“ (Tr. B. 24) sagt: „Ich ermüde nicht, die Kreise zu ziehn“ erinnert uns ferner daran, daß die Kreisbewegung für den Zauberer magisch bannende Gewalt besitzt. Und in dem Gedicht „Kastanienbaum“ (Tr. B. 16) ist es gleichsam so, als habe sie das ruhige Sein dieses Baumes, das dennoch, den Jahreszeiten entsprechend, ein steter Wandel ist, nur auch in der Kreisgestalt der äußeren Form ins Wort bannen können. Zunächst tritt uns die Kreisvorstellung bei diesem Gedicht ins Bewußtsein durch die Diktion des Schlusses, wo es heißt:

„O stiller Wandel, heilig, unverdrossen,
O Jahresring, in Lauterkeit geschlossen!“

Dann aber merken wir, wie dieser „Jahresring“ auch im Strophenbau und in der Reimstellung zum Ausdruck gebracht ist. Das Gedicht hat fünf Strophen, von denen jede die Gebärde des Baumes in einer Jahreszeit schildert. Ist es zufällig, daß es gerade f ü n f Strophen sind, die Zahl aso, der man immer besondere Harmonie zuschrieb? Jedenfalls hätte doch die Vierzahl, den vier Jahreszeiten entsprechend, näher gelegen. Ina Seidel aber gestaltet fünf Jahreszeiten, nämlich Winter, Vorfrühling, Frühling, Sommer und Herbst. Diese fünf vierzeiligen Strophen werden von je einem Einzelvers unterbrochen, der sich nur am Schluß des Gedichtes mit einem zweiten paart. Diese Einzelverse geben immer die Zusammenfassung der vorangehenden Strophe, wie die beiden letzten Verse die Zusammenfassung des ganzen Gedichtes geben. Die gleichmäßige Diktion dieser Einzelverse (Anruf mit O . . . ! + Par-

tizipium) betont schon für das Sprachgefühl die innere Zusammengehörigkeit dieser Verse, die gleichsam immer ein Stück des Ringes fortsetzen, der sich dann in den zwei Schlußversen deutlich schließt. Vor allem ist es die Reimstellung, die zu diesem Eindruck beiträgt. Sie ist folgendermaßen:

a b a b c d e d e c f g f g h i k i k h l m m l nn

So wie die Reime der Einzelverse c c h h erst im Schluß direkt sich folgen n n, ohne durch eine Strophe unterbrochen zu werden, so kommt auch die letzte vierzeilige Strophe zur Ruhe gleichsam in der Anordnung ihrer Reime, die nun nicht mehr fortlaufende Bewegung ausdrückt durch die Alternation der Reime (a b a b), sondern Ruhe durch das Umschließen eines Reimpaares (l m m l). Ein Ring, „in Lauterkeit geschlossen" — das gilt auch für die Form des Gedichtes. Das Gedicht „Mütter und Töchter" (W. 30) dagegen wirkt durch das Aneinanderreihen zweizeiliger Strophen, deren Reimpaare stark betont sind, wie das Aneinanderreihen von Ring an Ring zu einer Lebenskette, worauf schon H. Jaeger [33]) hinwies.

III. Immer wieder begegneten wir im Laufe der Stiluntersuchung dem Begriff des Symbols bei Ina Seidel. Es ist bei weitem das Stilelement (abgesehen vom Rhythmus), in dem ihr Wesen und ihre Weltauffassung sich am eindringlichsten kundtut. Also muß das Symbol ihrer Art zu denken und zu fühlen als Ausdrucksmittel besonders angemessen sein. Besteht etwa ein Zusammenhang zwischen polarem Lebensgefühl und symbolischer Ausdrucksweise? Wir erinnern an die These H. Nohls, der von seinem „dritten Typus" (und das ist der Vertreter polarer Wesensgesetzlichkeit) sagt, daß er „ein besonderes Verhältnis zu dieser symbolischen Ausdrucksweise" habe [34]). Nohl gibt wohl Belege, jedoch weiter keine Erklärung für diesen Zusammenhang, als daß die „Versenkung in solche Objektivität" [35]) diesem Typus III eigen sei. — Aber es läßt sich wohl unschwer der tiefere Grund für den Zusammenhang zwischen polarem Weltgefühl und symbolischer Ausdrucksform erkennen. Polarität strebt zur Synthese hin, und das Wesen des Symbols ist es, Einheit zu sein, nämlich Einheit von Zeichen und Sinn. Im Symbol wird die vollkommenste Verschmelzung von sinnlicher und übersinnlicher Welt Ereignis, von Leib und Geist des Wortes. Wenn polares Weltgefühl sich außerdem verbindet mit einem Alleinheitsdenken, wie das bei Ina Seidel der Fall ist, so muß das Symbol als Ausdrucksmöglichkeit der Totalität des Seins diesem Ganzheitsstreben sehr vollkommen entsprechen.

Der Gebrauch des Symbols aber setzt beim Dichter ein besonderes Verhältnis zum Wort voraus. Pongs betont, daß das Verhält-

---

[33]) H. Jaeger, Weib und Erde, a. a. O., S. 291.
[34]) H. Nohl, Stil und Weltanschauung. Jena 1920, S. 115.
[35]) H. Nohl, a. a. O., S. 114.

nis des Dichters zur „Sprache als Schöpfung" sich nicht nur manifestiert in der individuellen Neuprägung der Metaphorik des Gefühls, sondern daß es auch sei „im sprachlichen Ausformen des Sinns ein Gerichtetsein auf die Schätze des Sprach-Bestandes, ein Verwalten und Erhalten im Auswerten der Sprachelemente nach ihrer sinnbildlichen Ausdruckskraft, die jedes Reale ins Symbolische heben kann. So vollzieht sich innerhalb der Weltbegegnung, zu der der Dichter berufen ist, beim symbolischen Dichter eine besondere Begegnung mit der Sprache, in der sich immer wieder die Sinn-Tragfähigkeit der schlichten Elemente aufdeckt und jedes Einzelwort mit dem ganzen Leben seiner Wortvergangenheit entgegenkommt, um in der richtigen sinn-bestimmten Wortwahl und Lautwägung zur dichterischen Symbol-Einheit zusammengefügt zu werden, wie es in einzigartiger Vollendung in Goethes „Selige Sehnsucht" geschieht. In diesem Sprachverhältnis, für das die Sprache selber als Sinnbild gefühlt wird, ist das Bild nicht mehr primärer Ausdruck des Gefühls, wie denn der symbolische Dichter es oft genug aus dem Sprachschatz übernimmt, es tritt „in den Dienst des Symbols", der Sinngebung wie der Sinnfindung, bis es im Altersstil unter dem „stufenweisen Zurücktreten aus der Erscheinung" als ein Mittel ehrfürchtiger Verhüllung gebraucht wird, um letzte Sinnoffenbarung vor dem Zersprechen zu bewahren" [36]). Wenn im folgenden gezeigt werden soll, wie sehr diese von Pongs hervorgehobenen Charakteristika symbolischen Sprachverhältnisses im Stil Ina Seidels verwirklicht sind, und wie die Dichterin sich bewußt zu ihnen bekennt, so muß doch vorausgeschickt werden, daß diese symbolische Ausdrucksform besonders in den Gedichten nicht von Anfang an gleich stark hervortritt. Die Gedichte der „Weltinnigkeit" sind überwiegend noch von jener Haltung der Frühzeit getragen, von der Ina Seidel selbst sagt, daß sie (und ihr Bruder) „der Lyrik gegenüber noch ganz auf Melodie und bewegten Rhythmus angewiesen" waren (M. K. u. J., 162). In jener Zeit glaubt die Dichterin noch an die Möglichkeit direkter Aussage durch die Sprache; doch steht schon unter den Gedichten der „Weltinnigkeit" eins, welches heißt: „Die Worte" (W. 33):

„Heut sah ich die ganz reinen Worte,
In denen sich nichts Fremdes fand,
Sie lagen still an ihrem Orte
Und hießen: Gold, — und hießen: Sand.

Und waren Namen auch von Farben,
Von Wasser, Holz, — von Brot und Wein,
Und schlossen höchstens wie die Garben
Tausend ganz gleiche Glieder ein.

---

[36]) Pongs, Das Bild in der Dichtung, S. 455. Die gesperrten Stellen sind von uns hervorgehoben.

Doch andre waren vielgestaltig,
Darin noch Chaos gor und sott,
Wie: Mensch! und: Tier! und: Welt! gewaltig,
Und aller Worte Wort hieß Gott."

Hier wird deutlich, daß schon in dieser Zeit für Ina Seidel die Sprache nicht mehr nur Medium des Mitteilens ist, sondern sie hat sie „gesehen", die „ganz reinen" und die chaotischen Worte. Worte „sehen" aber kann man nur, wenn ihr Sinn zugleich Anschauung ist, d. h. wenn sie als Symbole begriffen werden.

Ganz klar aber ist das symbolische Verhältnis Ina Seidels zur Sprache ausgedrückt in dem Aufsatz „Dichter, Volkstum und Sprache". Wir greifen nur die Punkte heraus, die wir von Pongs als bedeutungsvoll zitierten. Das „Gerichtetsein auf die Schätze des Sprachbestandes" kommt bei Ina Seidel sehr deutlich darin zum Ausdruck, daß sie die Sprache eine „lebendige Chronik" nennt, „die allein in den Namen und Dingworten die Schlüssel zu allen Rätseln der Vergangenheit birgt" (D. V. u. Spr., S. 17). Die Symbolfähigkeit der Sprache aus ihrem altererbten etymologischen Charakter heraus ist hier lebendig erfahren, denn Ina Seidel weiß, daß die Sprache im „gebundenen Zauber der Worte" der „Verbindung mit Ursinn und Urlaut so wenig verlustig gehen" kann, „als das Volk des Blutzusammenhanges mit seinen frühesten Vätern (ebd.). Darum hat Ina Seidel in hohem Maße ein Gefühl für „die Sinn-Tragfähigkeit der schlichten Elemente der Sprache" (Pongs). Weil für sie jedes Wort „prall von Erinnerung" (D. V. u. Spr., S. 14) ist, darum kann sie das Aussprechen von einfachen Worten wie: Vater, Mutter, Milch, Brot, Wein ... vergleichen mit dem Berühren einer „Starkstromleitung" (vgl. S. 18). Und daß v n Ina Seidel schließlich die „Sprache selber als Sinnbild gefühlt wird" (Pongs), ja daß sie in diesem Symbolcharakter den höchsten Sinn der Dichtung überhaupt sieht, erhellt aus folgenden Worten: „Es gibt aber noch ein weiteres Ziel der Dichtung als jenes, in Überhöhung oder Verdichtung der Wirklichkeit eine vom Unwesentlichen befreite Realität zu schaffen — dort nämlich, wo der Dichter zum Seher wird, wo die mythenbildende Kraft sich seiner bemächtigt — wo Dichtung nicht mehr Kunstmittel ist, sondern Sprache und Symbol einer Erkenntnis, die sich in den Grenzen der Vernunft nicht mehr ausdrücken läßt, an die allein Ahnung und Offenbarung zu rühren vermögen." (D. V. u. Spr., S. 49). Hierin kommt zum Ausdruck, daß Symbolsprache nicht nur Worterfüllung ist, beruhend auf der Wortgläubigkeit, dem Vertrauen auf die „Sinntragfähigkeit der schlichten Elemente", sondern ebensosehr Wortüberschreitung, erwachsend aus dem Wortzweifel, für den das Wort nur „Notbehelf" ist, nur Zeichen eines Sinnes, der wohl angedeutet, aber nicht mitgeteilt werden kann. Denn das Symbol soll eine Erkenntnis ausdrücken, „an die allein Ahnung und Offenbarung zu r ü h r e n vermögen." Man weiß also, daß das Wort sich letztlich nicht aussagen kann, daß vielmehr der Eingeweihte ihm mit seinem „Schon-Wissen" entgegenkommen muß.

Dieser esoterische Charakter, der aller Symbolsprache eigen ist, kennzeichnet darum auch den Stil Ina Seidels. Er kann ihrer Lyrik den stark subjektiven Charakter geben („Anrufung", Tr. B. 21), so daß man ihre Gedichte eigentlich nur voll versteht, wenn man mit der Wesensart Ina Seidels schon vertraut ist. Oder aber es werden historische Symbole übernommen, zu deren Verständnis man wiederum ein „Wissen" mitbringen muß. Wer nicht wenigstens eine vage Vorstellung hat von den Mythen der klassisch-antiken Kultur, dem werden sich daher Gedichte wie „Hermes" oder „Orpheus, Hirtin und Tiere" in ihrer letzten Schönheit nicht enthüllen, weil er nicht den gewissen Gefühlswert mit diesen Namen verbindet, der in ihnen schwingt und geheimnisvolles Leben ausstrahlt. Und andererseits werden Gedichte wie „Thebaïs" und „Ravenna" nur dem ganz sich erschließen, der mit der Kirchengeschichte und mit den christlichen Symbolen vertraut ist. Auch von ihnen gilt, was Ina Seidel einmal in der „Dombau-Ode" (Tr. B. 98 f.) sagt:

„Nur dem Eingeweihten verständlich:
Heilig auch einfältigen Augen."

Immer wieder wird die Symbolsprache sich also entzünden an der Spannung zwischen Geheimnisbewahrung und Geheimniskündung. Nur aus dieser Spannung läßt sich auch das große Gewicht verstehen, das Ina Seidel der Namengebung beimißt, denn die Namen sind gleichsam die Wortsymbole der Dinge für sie und darum höchst bedeutungsvoll und bei den Personen ihrer Romane immer mit größter Sorgfalt gewählt. Wenn Pongs beim Sinnbild die polaren Typen der „Sinngebung" und „Sinnfindung" [37]) unterscheidet, so läßt sich gerade bei der Namengebung Ina Seidels wieder deutlich das polare Spannungserlebnis erkennen, das hier „Namengebung" und „Namenfindung" heißt. In den gegensätzlichen Äußerungen des alten und des jungen Forster wird diese Spannung sichtbar: „Ist es nicht eine ungeheure Anmaßung, Namen zu verleihen, anstatt jedes Geschöpf demütig um seinen Namen zu befragen?" (L. 117) fühlt der alte Forster. George aber, als „leidenschaftlicher Liebhaber des Begreifens", überlegt: „Wo blieb das königliche Vorrecht des Menschen vor aller andern Kreatur, wenn es nicht dieses war, sie zu benennen? —" (L. 118). Beide Haltungen haben für Ina Seidel selbst Geltung. Wohl weiß sie, daß es das Vorrecht der „Mutter" ist, den „namenlosen Edelstein", das Geheimnis der Natur, zu bewahren, während der „Sohn" in herrscherlich-rationaler Art jedem Edelstein den Namen gibt, „den er für richtig hält" (vgl. das Gedicht „Die Edelsteine", Tr. B. 96). Darum ist es bezeichnend für die weiblich-mütterliche Art dieser Dichterin, daß sie weiß:

„Du mußt den Bäumen die Namen ablauschen,
Die sie unter ihresgleichen tragen!
. . . . .

[37]) Pongs, a. a. O., S. 455.

Jedes Ding trägt Namen über Namen.
Der äußerste ist wie ein Gewand.
Der innerste vergeht mit deinem Herzen,
Wenn ihn keines Bruders Liebe fand."

Und charakteristischerweise ist das Gedicht überschrieben „Geheimnis" (Tr. B. 15). So drängt die Geheimnisbewahrung doch immer zur Geheimnisenträtselung. Aber andererseits übt Ina Seidel auch die Namengebung ganz bewußt, fast wie eine magische Zauberhandlung, so wenn sie sagt:

„Und da gab ich dir den großen Namen,
Um dein fließend Leben einzurahmen.
. . . . .
Königlicher Name alter Zeiten
Sollte Schutz um dich, du Kindchen, breiten." (Tr. B.)

Als Gefühlssymbol ist zugleich dieser Name gemeint, denn sie sagt von ihm

„Goldgestickt auf schwarzem Sammet klang mir
Jener Name, der Ulrike hieß."

Und ebenso ist auch der Name Corneliens wohl um des Gefühlsgehaltes der Herbheit und Süße willen, die aus der Assoziation mit Cornelkirsche herrührt, gewählt, denn Buzzini sagt einmal zu ihr: „Cornelie ... ah, weißt du, daß das der Name der herben Kirsche ist, die süßer als alle anderen ist, wenn sie ausreifen kann? Ach, du duftest wie Weichselholz ..." (W.K. I, 522). Ebenso ist auch der Name „Gottesgirgl" im W. o. W. solch ein Gefühlssymbol, und Merula sagt von diesem Namen, daß er ihren norddeutschen Ohren „töricht und anstößig zugleich" klinge und für sie und ihren Bruder „den Begriff des Todes immer ausgedrückt habe und von „fratzenhafter tiefer Unheimlichkeit" für sie gewesen sei (W. o.W., 210). Diese Art Namengebung gibt uns zugleich tiefen Einblick in die Sprachphantasie Ina Seidels, das dichterische Erleben der Sprache selbst, das sie in hohem Maße schon in der Kindheit mit ihrem Bruder teilte und zu „Wortspielereien" verlockte, die sie dann „in eine Art Wortrausch" versetzen konnten, „der sich beliebig steigern ließ" (M.K. u. J., 108). Von der mehr geistig-charakterisierenden Ebene her ist dagegen die Namengebung bestimmt etwa bei Christoph, der die ganze schicksalhafte Polarität seines Wesens schon in seinem Namen vereinigt (vgl. W.K. II, 255) und dessen symbolhafte Beziehung zu dem seines Vaters, Hans Adam, vom Grafen Walbrun tief bedeutungsvoll erfaßt wird als „die beiden Seiten der Medaille" (W.K. I, 142). Auch der Vatersname Delphines: Loriot = Vogel Bülow, erweist sich gegen Schluß des Buches (II, 404) als ganz bewußt gewählt. Auch die Künstlergeschwister im W. o. W. sind ja von ihrem Vater in der Kindheit mit den Vogelnamen „turdus musicus" und „turdus merula" (Singdrossel, Schwarzdrossel) bezeichnet worden. Diese Namen bestätigen neu, was wir über die Seelenmetapher des Vogels (vgl. oben S. 27) sagten. Daß außerdem Manno den Nachnamen seiner Mutter, Orley, Merula aber den des Vaters trägt, ist für beide von

magisch-symbolhafter Bedeutung, denn auch von ihnen gilt, was Wolf schon in den St. d. H. sagt und was eigentlich alle Romanfiguren Ina Seidels von sich sagen könnten: „— — heiß ich so, so bin ich's auch!" (St. d. H., 34).

Der Symbolgehalt des Namens wird von Ina Seidel selbst so stark betont, daß die bloße Konzentrierung auf den Namen „Delphine" für Christoph die Vereinigung im Geiste mit ihr vollkommen machen kann (W.K. II, 344), wie andrerseits der Name Goethes von Vesper ehrfürchtig verschwiegen wird mit der Andeutung: „Wer weiß — weiß" (W.K. II, 258). Aus all dem spricht die magisch-mythische Ineinssehung von Namen und Person, wie sie urtümlichem, märchenverhaftetem Fühlen und Denken eigen ist, und wieder weist uns hier ein äußeres Stilmittel auf den innersten Wesensgrund Ina Seidels hin, aus dem sie ja auch wirkliche Märchengeschichten erfand [38]).

Doch ist diese Namensymbolik nur ein Bezirk in dem weiten Bereich ihres symbolischen Stiles, für den im ganzen das gilt, was Ermatinger von Goethe sagt: „Nicht nur Personen, auch Tiere, Pflanzen, „tote" Dinge, Orte, Vorgänge des Naturreichs usw. werden transparent und lassen durch die Konturen und Flächen ihrer sinnlichen Gestalt die unendliche Weite geistiger Beziehungen hindurchscheinen [39])." Alle Erzählkunst Ina Seidels gewinnt durch diesen Charakter die hintergründige Erlebnistiefe, die durch die Worte Ina Seidels selbst am adäquatesten sich bezeichnen läßt, denn so wie die Fürstin Daschkoff ein Erlebnis zusammenfaßt, so ließe sich auch der Wirkungscharakter von Ina Seidels Sprache umschreiben. Auch ihre Romane vermitteln Erlebnisse, bei denen man „doch irgendwie schwindelnd ahnt, daß jede Handlung, jeder Schritt, jede Geste zweierlei Bedeutung hat, — neben der augenscheinlichen eine höhere, schwebende, künftige. Der Pfeil in der Luft meint den Pfeil, — aber auch das Ziel. Die Brücke meint die Brücke; aber jenseitig ist ihr Sinn." (D. F. r., 42).

Nur einige für die Wesensart Ina Seidels besonders charakteristische Stilmittel der Symbolsprache seien noch hervorgehoben. Es nimmt vor allem die Gebärde eine bedeutende Stelle in ihrer Chrakterisierungskunst ein. So wird z. B. in dem Gedicht „Kastanienbaum" das ganze pflanzenhafte Leben eines Jahrkreislaufs nur durch die prägnante Erfassung der Gebärdensprache seiner Äste und Zweige überzeugend Gestalt. Auch an die wunderbar feinfühlige Beschreibung der Vogelgeste in dem Gedicht „Stelzvögel am Nil" sei erinnert. — Welches weltanschauliche Erlebnis führt die Dichterin gerade zur Bevorzugung der Gebärdensprache? Es ist auch hier die Einheit polarer Gegensätzlichkeit, die in der Gebärde Gestalt wird. Pongs sagt: „Jedenfalls zeigt die

---

[38]) „Das wundersame Geißleinbuch", in dem übrigens auch jedes Geißlein seinen besonderen, brav-altmodischen Namen bekommt, mit deren Nennung sie in einem Verslein von Peter beschworen werden können.

[39]) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk.

Gebärde als Ausdrucksbewegung die unmittelbarste Lebenseinheit, die sich nur nachträglich der Analyse in ein Übertragen des Innen aufs Außen zerlegt. Nichts ist primärer als die leiblich-seelische Einheit einer Gebärde, sie ist der überzeugende Ausdruck jener rätselhaften Einheit von Leib und Seele selbst [40])." Gebärde und Tanz (vgl. oben S. 31) gehören in diesem Sinne also eng zusammen und können, so sahen wir gerade in dem Gedicht „Stelzvögel am Nil", von Ina Seidel auch als ein und dasselbe aufgefaßt werden. Die stumme Geste ist um dieser sich selbst offenbarenden Einheit von Leib und Seele willen das bevorzugte Charakterisierungsmittel bei den Personen ihrer Romane, und da Ina Seidel eine Meisterin psychologischer Einführung ist, vermag sie ihren Personen Gebärden beizulegen, die so sehr Ausdruck ihres innersten Wesens sind, daß sie in unserer Vorstellung unlöslich mit diesen Romanfiguren verhaftet bleiben, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, die Gewohnheit George Forsters, abends beim Einschlafen die Hand über die Augen zu legen, „zur Abwehr feindlicher Gewalten" (L. 187). Dennoch bleiben diese Gesten immer sehr unaufdringlich, man kann ihren inneren Sinn oft mehr erraten als verstehen, und das offenbart ihren echten Symbolcharakter. Die Gebärde kann leitmotivische Funktion bekommen wie etwa das Lächeln der Zarin in der Novelle „Die Fürstin reitet". (Ina Seidel versteht es überhaupt meisterhaft, die Magie eines stummen Lächelns oder eines stummen Blickes zu schildern!) Zuerst heißt es von diesem Lächeln, daß es „dankte, lockte und Besitz ergriff zugleich" (44). Dann auf dem Höhepunkt der Begegnung der beiden Frauen die starke Betonung dieses Lächelns in der dreimaligen Wiederholung des Verbs: „Katharina lächelte. Sie lächelte dies bezaubernde Lächeln, das entläßt und doch unauflöslich fesselt." (70). Noch einmal taucht es auf in der ersten feierlichen Senatssitzung der Zarin (117), aber dann zum Schluß heißt es von ihm: „Es blieb aus" (127). So liegt in der Geschichte dieses Lächelns zugleich das seelische Geschehen zwischen den beiden Frauen beschlossen: überlegen lächelnde Werbung von der Zarin aus — bis der Zweck erreicht ist — enttäuschte Hoffnung auf persönlich nahes Verbundensein von seiten der Fürstin.

Vor allem aber haben diese Sinnbildgebärden häufig die Funktion symbolischer Vorausdeutung in den Romanen Ina Seidels. Erschreckend deutlich ahnen wir so z. B. das Märtyrerheldentum Forsters voraus, wenn es von ihm heißt: „George, jetzt mit dem Rücken am Fenster lehnend, erblickte drüben im Spiegelglas seinen Schatten von einem trüben Abendrot umflossen und den Querbalken des Fensterkreuzes zu seinen Häupten." (L. 198). Nichts wird hinzugefügt, der Dialog geht weiter, in dem George den Glauben an seine Frau verzweifelt verteidigt — aber wir vergessen darüber nicht das dunkle Schicksalsmotiv, das da soeben in der unbewußt symbolhaften Haltung Georges aufklang.

---

[40]) Pongs, a. a. O., S. 26.

Auffallend ist diese Art symbolischer Vorausdeutung besonders am Anfang der epischen Erzählungen Ina Seidels. Nicht immer sind es Gebärden, es können auch Situationen oder bedeutungsvolle Aussprüche oder Träume sein, die diese symbolisch vorausdeutende Kraft haben. Beim ersten Lesen fühlen wir es mehr, als daß wir es wissen, welch schicksalhafte Bedeutsamkeit es für George hat, wenn er als kleiner Knabe seiner Mutter eine Probe seiner Lesekunst gibt mit den Zeilen: „Doch mir sinket die Hand, die Geschichte der Wehmut zu enden" (L. 7). Und:

„D-e-r M-e-ss-ias, ja, der Messias, — ein Heldengedicht!" (L. 7).

Im Verlauf des Romans aber, etwa bei der oben erwähnten Stellung Georges am Fenster, werden wir uns vielleicht dieser Zeilen erinnern, oder jedenfalls werden sie doch unbewußt in uns nachklingen. Auch die Angstträume Georges vom Labyrinth (L. 12) werfen den gleichen dunklen Schatten voraus.

In „Brömseshof" wirkt die stumme Begegnung Konrads mit der Mutter ähnlich eindringlich und bedrückend einsam in der absichtlichen Entfernung von den Schwestern.

In „Renée und Rainer" erfüllt diese Funktion der symbolischen Vorausdeutung das seltsame Hintereinanderhergehen von Renée, Muriel, Rainer und Paladin (R. u. R. 6).

Im „Wunschkind" schließlich ist es ein ganzes „Vorspiel", das schwer ist von solchem symbolischen Geschehen: Hans Adam träumt im Halbschlaf von dem Stammbaum, der nicht aussterben darf, — „nun würde er sterben können", (17) empfindet er in dunkler Vorahnung seines Todes — und als er von Cornelie Abschied nimmt, sagt er doch zu ihr: „Ich bleibe ja hier" (20). Corneliens Schicksal aber wird beschworen durch das Wort „Oelberg!", das Hans Adam in den Sinn kommt, als er sie neben dem Bett des totkranken Kindes knien sieht. Cornelie hat Träume, sie sieht den Vater „in seiner Kugel höllischer Glut", sie träumt von einem unbekannten kleinen Knaben, der sie auf einer Brücke über einen Strom führt, und dann, am andern Ufer angekommen, ist die Brücke versunken, das Gestade der Herkunft fern. Und schließlich ist da die schweigsam bedeutungsvolle Szene an der Bahre Charlottes, in der Cornelie und Loriot Brot und Wein teilen. Nur an Gebärde und Ton fühlen wir den Sinn, der diese Handlung mit der Abendmahlsszene am Schluß des W. K. verbindet. Und am Ende des Vorspiels sehen wir Cornelie, in jedem Arm eins der Kinder haltend, und es ist wieder der 26. Juli, der Sterbetag des kleinen Wilhelm. — Was hier im „Vorspiel" geschieht, es ist alles symbolträchtig, es schließt gleichsam wie ein Keim alles Folgende in sich.

Und hat es nicht auch symbolischen Klang, wenn Merula und Manno, nachdem das stumme Erlebnis der Begegnung mit Rasmus schon voraufgegangen ist, die Worte wechseln: „Aber die Nacht ist bald um, Manno!" — — — „Niemals — ach — nie!" — — „sieh doch, — es dämmert ja schon!" (W. o. W. 24).

Was wollen diese symbolischen Vorausdeutungen? Haben sie spannungfördernde oder spannunghemmende Intention? Wohl kaum. Was sie bewirken ist vielmehr dies, daß sie uns immer gleich in das Ganze, in den Kern des Geschehens hineinführen. Indem diesen symbolischen Voraussetzungen immer wieder neue angefügt werden (sei es durch Dingsymbole — der abnehmende Mond im H. z. M. —, Sinnbildgebärden, Träume oder Wachbilder), haben wir immer das Gefühl, in einer uns ganz vertrauten Welt zu leben, mit der wir durch tausendfache Fäden des Ahnens und Vorauswissens verbunden sind. Die „Weltinnigkeit" der Dichterin teilt sich uns mit. Wir leben mit ihr in einem „Ganzen". Relativ wenig ist auf diese Weise die „Vorgangsrichtung" innerhalb ihrer Romane betont, viel mehr empfinden wir das „Sein" ihrer Menschen, wozu auch die häufigen Situationsschilderungen, Gespräche und psychologische Betrachtungen beitragen (vgl. S. 14 f.). Darum wirken ihre Romane eigentlich nicht wie ein vor uns abrollender „Filmstreifen" [41]), sondern das, was R. Petsch im allgemeinen vom Drama sagt, daß man sich bei ihm „gleichsam im Mittelpunkte einer Kräftekugel" empfinde, das, meine ich, hat bei Ina Seidel gerade Geltung auch für die Romane. Immer mündet bei ihr der Schluß so in den Anfang, daß man deutlich die Vorstellung eines sich schließenden Kreises oder mehr noch einer sich rundenden Kugel hat.

Bedeutungsvoll in diesem Sinne ist z. B. für das „Wunschkind" die Taube, die im Anfang, bei dem Zerwürfnis mit dem Vater, von Cornelie flieht (I, 45), später bei der bevorstehenden Versöhnung zu ihr zurückkehrt (II, 64), und schließlich bei dem Tod des Sohnes ihr Trost spendet als Symbol des heiligen Geistes (II, 479). Auf die symbolisch-verbindende Kraft der Abendmahlsszene wurde schon hingewiesen.

Dies Gefühl mag verstärkt werden dadurch, daß das Erlebnis, sich inmitten einer vorgestellten Kugel zu befinden, mehrere Male von den Personen ihrer Romane an bedeutungsvollen Stellen realisiert wird. Das Symbol der Kugel hat als Weltanschauungssymbol eine zentrale Bedeutung in der Wesenserkenntnis Ina Seidels. Betrachten wir zunächst seine wichtigste Funktion, nämlich die, einem metaphysischen Erlebnis Ausdruck zu verleihen! Fünf Mal erscheint dies Erlebnis im „Wunschkind" an wichtigen Stellen. Immer sind es Träume, Wachträume oder ähnlich entrückte Seelenzustände, wenn diese Symbolisierung des Seins in der Gestalt der Kugel erscheint, und schon dies weist uns auf die Intensität dieser Symbolfunktion hin, denn Pongs sagt mit Recht: „Dingsymbol und Sinnbildgebärde gewinnen in der Traumform vertieften Sinnbezug [42])." Zunächst heißt es von Hans Adam, als er „in einem fürchterlichen und doch seligen Zustand des Schauens" gerät, in dem er „in Todesnähe und Zeugungsfülle gebannt das Dasein überwältigend spürte, so daß er in ihm schwang, wie ein Gestirn durch das

41) Vgl. R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, S. 45.
42) Pongs, a. a. O., S. 146.

All" (W.K. II, 460): „Er war im Mittelpunkt einer hohlen Kugel, wußte die ganze Welt, ..." (I, 15). Dann hat Cornelie einen seltsamen Traum, in dem sie vom Grafen Walbrun durch eine lange Flucht von Gemächern geführt wird, die angefüllt sind mit mathematischen und astronomischen Geräten. Nur vor einem Globus bleiben sie stehen, der „merkwürdig leuchtend in seinem Gestell hing, als sei er teilweise aus Milchglas und trage eine Lampe in seinem Innern." Als sie sich plötzlich „in einem kreisrunden Gewölbe unter einer Kuppel von schönstem Ausmaß befinden", da zweifelt Cornelie nicht daran, „daß sie nun das Innere der soeben betrachteten Kugel betreten hatten" (I, 145 f.). Der Offenbarungsgehalt aber dieses Traumes ist für Cornelie die Harmonie der menschlichen mit der göttlichen Welt, die Walbrun, mit der Hand auf den Polarstern weisend, um den das Weltall sich dreht, ausspricht mit den Worten: „Alles ist euer. Ihr aber sei Christi. Christus aber ist Gottes." (I, 147). — Ein anderes Mal heißt es von einem wunderbar gleichgewichtigen Zustand des Glückes, in dem Cornelie sich befindet: „Letzten Endes schwebte dieser Friede spiegelnd im Licht, wie der opalene Ball einer Seifenblase" (I, 390). — Und als auch Christoph solch einen Zustand vollkommen gleichgewichtigen Seins in einem ekstatischen Glücksrausch erfährt, in dem er das Gefühl hat zu schweben, „nicht wissend, wo oben und unten sei", da wird auch von ihm gesagt, daß er sich befand „in einer von unsagbarem Glanz erfüllten, schwebenden, opalenen Blase". So sehr fühlt er sich eins mit Delphine, „so sehr verschmolzen, daß seine ganze Welt in diese Einheit hineinstürzte". — — „Sieg war das, Frieden! Eine Harmonie, nicht mehr faßbar von dem Gefäß der Sekunde ... Ausgedehnt bis an die äußersten Grenzen ihres Vermögens zersprang jetzt die schallende Kugel, die farbige schillernde Blase versprühte mit tausend splitternden Tröpfchen im Nichts" (II, 344 ff.). Und als dann noch einmal solch ein Gefühl „aufgelöster Seele gleichsam" Christoph ergreift, „ein Glück ganz ohne Gegenstand, mit dem selbst Delphine nur mittelbar zu tun hatte", weil nun die Harmonie für ihn darin besteht, „eins mit dem Gesetz seiner Bestimmung" zu sein, „nichts als nur Hingabe", Hingabe bis zum Tode für das Vaterland, da heißt es wieder von ihm, daß eine „schwingende Ruhe" in ihm war, „ein verweilendes, sich ausbreitendes Adagio, das die Wölbung zwischen Himmel und Erde, den Kreis des Horizontes, zeitlich und räumlich auszufüllen und von ewiger Dauer zu sein schien" (II, 459). Wieder taucht auch hier die sphärische Vorstellung, dies Mal in Gestalt der Halbkugel, auf. —

Auch im „Weg ohne Wahl" begegnen wir derselben traumvertieften Bedeutsamkeit des Kugelsymbols, wenn es von Rasmus heißt, der ganz in ein inneres Anschauen Merulas versunken ist: „— so stark fühlte er, daß sie anzusehen gesteigertes Leben bedeutete. Ein ungeheurer, gänzlich unfaßbarer Überschwung dehnte den Wert der Minute zur irisfarbenen Ewigkeit aus. Rasmus lä-

chelte — die Seifenblase zersprang —, eine schreckliche Hellhörigkeit war jählings da." (W. o. W. 19).

Was ist also der Sinn des Kugelsymbols bei Ina Seidel? Welches Weltanschauungserlebnis ist so zeugungskräftig wirkend in ihr, daß es sie zu immer neuen Gestaltungen drängt? Es ist das Erlebnis der All-Einheit, der Jetzt-Ewigkeit, der „schwingenden Ruhe", der Harmonie, das sie im Symbol der Kugel Gestalt geworden sieht.

„Im All-Einheitsdenken erscheint als Symbol für die Urwirklichkeit und für die Urwahrheit die Kugel. Die esoterische Spekulation Asiens, Griechenlands und des christlichen Mittelalters stimmen darin überein" [43]) sagt E. R. Curtius und belegt diese Denkform mit vielen Beispielen bis in die Zeit der Romantik und der Gegenwart hinein. Ina Seidel steht damit also in einer gewissen Tradition und schon die Art dieser Tradition ist bezeichnend genug für sie, denn, um nur einiges herauszugreifen, die griechische Orphik, Plato, die Romantik sind Begriffe, deren Kenntnis uns aus ihrem Werk (auch den Namen nach) lebhaft entgegenstrahlt. Dennoch ist das Symbol der Kugel bei Ina Seidel auf alles andere als auf ein Bildungserlebnis zurückzuführen. Vielmehr bezeichneten wir ja gerade das Erlebnis der Einheit in der Vielheit als d a s Urerlebnis Ina Seidels (vgl. S. 6). Diese „Intuition der Welt als der Allheit, welche Einheit ist", ist i h r sowohl wie Balzac einfach „m i t g e g e b e n" [44]). An dieser gleichen Denkgesetzlichkeit liegt es darum, wenn auch in den Kunstäußerungen Ina Seidels sich die gleichen Phänomene zeigen, wie Curtius sie für Balzac und die andern Alleinheitsdenker aufweist. Darum kann man auch von Ina Seidels Kunst sagen: „Sie scheint, von außen gesehen, anthropozentrisch, aber von innen gesehen ist sie kosmozentrisch" [45]). Denn es hieß ja schon in dem frühen Gedicht „Das Erlebnis des Edelknaben":

„Ich webte klingend mit im W e l t e n r e i g e n,
Ich war nicht ich, — i c h w a r i n a l l e n D i n g e n,
Ins H e r z d e s L e b e n s sausend hingerissen, . . ./ (G. 19).[46])

Weiter sagt Curtius im Zusammenhang mit dem Alleinheitsdenken: „Die Wahrheit ist anfanglos, aber der endliche Geist, der sie spiegelt, muß den Anfang setzen. Das besagt aber: er kann den Anfang nicht anders begreifen denn als Mysterium — oder anders gewendet: er muß anfangen mit dem Geheimnis." Das Geheimnis in der Gestalt der s y m b o l i s c h e n Vorausdeutung steht darum auch am Anfang der Romane Ina Seidels [47]). „Das lineare Denken freilich kennt dieses Problem nicht. Aber das All-Einheitsdenken kann nie linear sein. Wenn das All eine in sich geschlossene Unendlichkeit ist, muß das Denken eine in sich geschlossene Bewe-

[43]) E. R. Curtius: Balzac. Bonn 1923, S. 48.
[44]) ebd., S. 46 f.
[45]) ebd., S. 47.
[46]) Vgl. auch oben S. 7 f.
[47]) Vgl. auch oben S. 44 f.

gung sein. Symbolisch gesagt: wenn das Sein sphärisch ist, muß das Denken zyklisch sein [48])." (Vgl. hierzu die Beispiele auf S. 37).

So enthüllt uns schon der allgemeine Charakter der Kugel-Symbolik wichtige Zusammenhänge zwischen Weltanschauung und Kunstform im Werk Ina Seidels. Doch sagten wir, daß mit dem Erlebnis der All-Einheit zugleich das der Jetzt-Ewigkeit und das der „schwingenden Ruhe" bei ihr im Symbol der Kugel vereinigt sei, und das verleiht ihrer Kugel-Symbolik den individuellen Gehalt, ausgedrückt durch den besonderen, nur ihr eignenden Bildcharakter. Denn in den seltensten Fällen greift Ina Seidel ja zum Bilde der Kugel schlechthin, sondern meist ist es eine „Seifenblase", das „Gefäß der Sekunde", also, das dennoch fähig ist, die ganze Ewigkeit für einen Augenblick des Anschauens in sich zu enthalten. Nicht nur Vielheit in der Einheit, sondern auch Ewigkeit in der Jetztheit offenbart so das Kugelsymbol. Und schließlich ist es von Bedeutung, daß diese Kugel so oft als „opalener Ball", als „farbig schillernde Blase" vorgestellt wird, erfüllt von Farben also, oder auch von Tönen, „ein verweilendes, sich ausbreitendes Adagio". Wie beim Kristall wird auch hier nicht das starre Sein, sondern das durch Licht (und Klang) zur Harmonie, zur „schwingenden Ruhe" erlöste Sein zum höchsten Symbolwert erhoben. Darum kann die Dichterin allerdings von der Kugel sagen, sie sei das „Symbol des Formgesetzes in letzter e n d g ü l t i g e r Harmonie." (D. V. u. Spr., S. 201).

Es ist nur natürlich, daß die Dichterin aus der Besonderheit ihrer sphärischen Vorstellungswelt heraus auch in der sie umgebenden realen Welt überall lebhaft von der Kugelgestalt der Dinge angesprochen wird. Bezeichnend dafür ist z. B. das Gedicht „Melone, gemalt von Manet" (Velh. u. Klas. MH., 45. Jg. 1930/31 II, S. 317), in dem sie das Erlebnis ausspricht: „Die reine Form ... drin die ganz gestillte Reife nun ruht, — Geheimnis voll Gewalt." Darum sieht die Dichterin auch die Erde im Geiste immer lebendig als Ball [49]), den Himmel als Wölbung, als Kuppel, als tönende Glocke [50]). Darum spielt z. B. der Globus in ihren Romanen eine wichtige Rolle, wie der große und der kleine Globus im „Haus zum Monde" (S. 8); George und Sömmering tragen einen kleinen globus terrae aus Kristall an der Uhrkette, ein rosenkreuzerisches Abzeichen (L. 344). Cornelie hat eine „Vision der Hände", indem sie mit gespreizten Fingern die große hölzerne Kugel, die das Geländer abschließt, umspannt (W. K. I, 444).

Auch in der Metapher taucht die Kugel auf, wenn es z. B. heißt:

„Die stillen Wände schauern
Mitunter heimlich rieselnd,
Als träfen sie die Bälle
Der goldnen Stimme noch." (W. 54)

---

[48]) E. R. Curtius, a. a. O., S. 48.
[49]) W. 27; Tr. B. 7, 33, 36, 66, 105.
[50]) W. 5, 52; Tr. B. 20, 118.

Und in der Ich-Metapher:

„Tanz ich auf Sang und Brandung — goldner Ball."
(Tr. B. 74)

Daß es in dem frühen Gedicht „Erlebnis des Edelknaben" heißt:

„Ein spiegelnd Kleinod auf azurner Decke,
Ein Ding, gleich einem wasserhellen Balle,
Lag sanft erstrahlend in der einen Ecke.
Wie Balsam floß das Licht aus dem Kristalle
In meine armen, ganz verstörten Augen.
O, blauer Glanz, gefangnes Zauberfeuer!
Als wollt ich es in Hirn und Herz mir saugen,
Starrt ich hinein, und alles schien geheuer." (G. 18)

läßt fast daran denken, daß ein wirkliches real-ästhetisches Erlebnis dieser Art mit zu dieser Kugelsymbolik beigetragen hat, doch wäre das natürlich nur als äußere Auslösung, nicht als Anlaß dieser Kugel-Symbolik zu verstehen. — Man wird sich vergeblich bemühen, die psychologischen Gründe solcher Symbolik aufzusuchen, die eben primär nicht von physischen (hier wäre etwa auch an die von A. Bluhm hervorgehobene Zyklothymie Ina Seidels zu denken) oder psychischen, sondern von geistigen Faktoren bedingt ist. Es läßt sich allerdings sagen, daß dies Kugelsymbol der polaren wie der mittenhaften Wesensgesetzlichkeit Ina Seidels als Ausdruck erfüllter Harmonie sehr vollkommen entspricht, eine Erklärung im Sinne eines Kausalzusammenhanges aber ist auch das letztlich nicht. Wir können es nur als schönes Geheimnis früherlebter künstlerischer Gesetzlichkeit hinnehmen, wenn die Dichterin noch aus ihrer Jugendzeit weiß: „wie eine spiegelnde Kugel schwebt die herrliche Erde vor den Augen des Kindes" (D. V. u. Spr., S. 204), und wenn sie von sich aus glaubt, daß auch schon im Kinde „das runde Bild der gegensätzlich zusammengesetzten Welt" ruhe (M. K. u. J., 65). —

Eine andere Erklärung, als daß das Gesetz in die Dichterin hineingelegt wurde, dem gemäß sie ihre „anschauliche Weltformel" fand, gibt es im Grunde nicht. Hier bleibt auch der Wissenschaft nichts andres übrig als sich ehrfürchtig vor dem Geheimnis reiner Verwirklichung dichterischer Wesensgesetzlichkeit zu beugen. —

IV. Zum Schluß möge die Interpretation eines Gedichtes alles das zusammenfassen, was bisher über den Zusammenhang von Weltauffassung und Stil bei Ina Seidel gesagt wurde. Denn so wie alle Stilanalyse vom einzelnen Werk ausgeht, so strebt sie auch immer wieder darauf hin, weil sie ja nicht in irgendeiner neutralen Neugier wurzelt, sondern in dem liebenden Sichmühen um die Erfassung des „Ganzen". Das Ganze aber offenbart sich in der Kunst immer zuerst und vor allem im einzelnen Werk. Erst der Hinweis auf das Zusammenwirken der verschiedenen Stilmittel im einzelnen Gedicht kann darum die bisher nur als Grundtendenzen in Ina Seidels Stil aufgezeigten Formelemente ins rechte Licht rük-

ken, und ihre mannigfaltige Abwandlungsfähigkeit zeigen. Darüber hinaus aber werden bei dieser Interpretation Formfragen zur Sprache kommen, deren ausführliche Behandlung hier aus Raumgründen nicht möglich ist (vor allem der Rhythmus!); sie mögen darum wenigstens an einem Gedicht ihre Würdigung finden.

Wir wählen zur Interpretation das Gedicht „Elegie auf einen verlassenen Ort" (Tr. B. 100—102) [51]).

Elegie auf einen verlassenen Ort.

1.

Uralte Insel im aufgetrunkenen Meer!
Uralter Fels über tief gesänftigtem Tal!
Die Flut, die bösen Tage, die Einsamkeit
Warfen mich an dein Gestade und zogen ab,
Murrend, wie schweres Wetter, das ausgetobt —

Uralter Felsen — uralte Insel ich lag,
In deinen Falten lag ich und lächelte.

2.

Der Fremdling kam aus der leeren Ebene her,
Er war den Wolken vertraut und der traurige Freund
Des Nebels, der aus den feuchten Wäldern bricht.

Der Fremdling kam aus dem ungestalteten Land,
Aus dem noch immer des Gletschers Odem haucht,
Der vor Jahrtausenden es beschlafen hat.

3.

Uralte Insel — uralter Felsen — ich kam.
Ich sah die Schlösser an deinem weißen Rand,
Und sah von deinen Hängen kaskadengleich
Der Gärten Überfülle stürzen zu Tal.
Und von den Terrassen sah ich: das Tal war lind,
War Antwort — war beschwichtigend: Ja — und: Ja!
Und dennoch fragte der Fluß durch die Matten hin —
Süß ist es, süß, zu fragen, gewiß des Ja's!

4.

Du hast auf mich gewartet, sprach ich, und warf
Mich dir ans Herz — und du lächeltest rätselhaft
Und alt und weise, ach, und voll Gleichmut stumm.
Du hast auf mich gewartet, sprach ich, und sang
Hinein in der Schattengänge Gelassenheit:
Hier bin ich! sang ich, und trank deiner Blumen Duft
Als sei er einzig an meine Brust verströmt.

Wo aber das dritte — das heilige — Schloß dir steht,
Die steinernen Bettlersitze am Portal,
Ob dessen Bogen Eros gemeißelt ist:

Da stand die ungeheuere Esche still
Und unberührt von meinem Taumel, und hoch
In ihren Ästen sah ich ein Taubenpaar —
Der Liebe Vögel — braunweiß, reglos. Der Wind
Schaukelte sie. Der Wind weckte sie nicht, noch ich,
Noch mein gestammeltes Lied weckte der Göttin Getier . . .

5.

An einem Morgen, als der Sonne Kraft
Den Dunst der Frühe aufsog, und der Tag
In hohem Licht sich wölbte überm Tal —
An jenem Morgen war jenseits der Wald
Noch dunkelgrün den Bergen angeschmiegt.
Nur eine kleine Stelle — ach, ein Fleck.
Wie blasses Gold, wie Hauch von Blut — sprach krank,
doch süß, unnennbar süß, von nahem Herbst.
Am andren Tage lief der stille Schein
Ausrieselnd über alle Kuppen hin —
Ich aber dachte eines dunklen Haupts,
Wie es von Silber überkommen wird —
Und endlich war's vollendet. Scharlachrot,
Rostbraun und überschwänglich reines Gold,
Leiszitternd vor des Himmels Blau. War Herbst.

6.

O sanfter Schritt im hingerauschten Laub
Und herber Nußgeruch des Welkens, tief
Durchsüßt von später Veilchen Zärtlichkeit —

O trunkene Bacchantin vor der Wand
Schwarzgrünen Eppichs — weinbekränzt erstarrt —

O Ort versteinerter Glückseligkeit!

7.

Es ist der Nebel nicht, der aus dem Flußtal steigt.
Es sind die Dohlen nicht, die um den Schloßturm schrein.
Der Regen ist es nicht, der an das Fenster weint.

Es ist das Schweigen hier, das keine Antwort hat.
Es ist die Urne, die kein Falter mehr umschwärmt.
Es ist das Blut, das schwer und schwarz und langsam kreist.

Es ist die Müdigkeit. Es ist des Herzens Herbst.

Es ist ein Gedicht aus der Reifezeit Ina Seidels. Es ist erstmalig gedruckt in dem Gedichtbande der „Tröstlichen Begegnung" (1932), in den „Neuen Gedichten" (1927) steht es noch nicht. Man darf also wohl annehmen, daß das Gedicht zwischen den Jahren 1927—1932 entstanden ist, das würde für die Dichterin bedeuten: zwischen dem 42. und 47. Lebensjahr, in einem Alter also, in dem man gemeinhin die Hälfte des Lebens als überschritten ansieht. Das ist nicht unwichtig für das Gedicht, denn auch es handelt vom Erlebnis eines Lebens-Herbstes, vom Wissen um einen Höhepunkt, der überschritten ist. Das Gedicht wäre gehaltlich wie formal unter den Gedichten der „Weltinnigkeit" (1916) undenkbar. Hier spricht nicht mehr die der Natur und dem Augenblick hingegebene, die in unendlicher Bewegung sich wollustvoll verströmende Seele, die sagen konnte:

„Sanft, — so dehnt sich mein Herz,
Segel, gehoben von Lust,
Sehnt sich weit länderwärts," (W. 12),

[51]) Vgl. zum Folgenden: Heinrich Lützeler, Zur Interpretation der Lyrik. In: Neue Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbildung, 1932, S. 414—430.

sondern hier wird in einer Elegie ein Einst und ein Jetzt betrachtet. Nicht mehr unmittelbarer Ausdruck einer Augenblicksstimmung also, sondern das lyrische Gefühl vereint sich mit epischer Darstellung. Der subjektive Charakter des gestalteten Erlebnisses wird formal stark zurückgedrängt. In der 2. Strophe berichtet das Ich von sich als einer dritten Person: „der Fremdling", „er", in der 5. Strophe erscheint das „ich" nur noch einmal als ein über das Geschehen reflektierendes, in der 6. und 7. Strophe ist es ganz vermieden zugunsten objektiver Gestaltung der Seinslage in der das Ich zwar mitteninnesteht, aber ungenannt. Abstandshaltung also, Dämpfung gegenüber der Frühzeit. Und dennoch ist es den Gedichten der „Weltinnigkeit" nicht fremd. Vielmehr wird jene Zeit der blühenden Lebensfülle noch einmal mit einem liebenden, wenn auch wehmütigen Blick umfaßt, aber es ist ein „verlassener Ort". Ein wehes Sichlösen also von jener glutvolleren Zeit, aber noch nicht ein Gelöstsein. Noch nicht jene strenge, duldende Geisteshaltung der „Terzinen vom Leiden", in denen es heißt:

„Das überlittne Leiden ist nicht Ende,
Doch großer Wandlung erstes Atemholen."

Es ist vielmehr der Seufzer, der diesem Atemholen vorausgeht. Es ist die Wortwerdung der Bitterkeit eines Abschiednehmens, aber groß und stark und verhalten und ohne Tränen. So steht das Gedicht in der Mitte zwischen Jungsein und Altern, zwischen Überfluß und Strenge, zwischen Sommer und Winter, was seine lebens- und persongeschichtlichen Bezüge zum Gesamtwerk Ina Seidels angeht.

Drei Phasen eines Lebensablaufes behandelt das Gedicht in rückschauender Betrachtung. Ein Kommen — woher? — Ein Begegnen — womit? — Ein Eingehen — wie und in was? — Es ist ein Kommen aus der „leeren Ebene", dem Land des Nebels und der Wolken, dem Norden. Es ist eine Begegnung mit der „uralten Insel — dem uralten Felsen", mit „der Gärten Überfülle", dem linden Tal, dem Süden. Es ist ein Kommen aus dem „ungestalteten Land, aus dem noch immer des Gletschers Odem haucht", der Natur. Es ist die Begegnung mit einem Land der Schlösser und der Gärten und der Terrassen, — der Kultur. Es ist ein Begegnen von Sehnsucht und Erfüllung, von Unruhe und Ruhe, von Herbheit und Süße, von Ungestüm und Gelassenheit, von drängender Formlosigkeit und abgeklärter Formvollendung, von Dynamik und Statik. Es ist ein Begegnen fremder Mächte, und es ist mehr als das, es ist ein Übergang vom einen zum andern. Und dieser Übergang ist glückvoll und schmerzlich zugleich. Glückvoll ist er als erfüllte Synthese, peinvoll als vollzogene Wandlung, die doch nur einen Schmerz für einen andern eingetauscht hat.

Wie ist das Erlebnis dieser Seinspolarität gestaltet? Wohl, sagten wir, ist die Ich-Form gegenüber den frühen Gedichten zurückgedrängt, aber dennoch ist sie da, ist noch nicht, wie in den

Gedichten der „Tröstlichen Begegnung“ (Gruppe!) so häufig, mit der Du-Anrede vertauscht („Der Ruf“, „Terzinen vom Leiden“, „Ziel des Leidens“, „Die lange Übung“). Darum hat das Gedicht noch nicht den Charakter überpersönlicher Lebenserfahrnis und Weisheitskündung, sondern stärkste Ich-Betroffenheit spricht aus ihm. Es ist Elegie, ein betrachtend in die Vergangenheit gewandtes Klagegedicht, dennoch hat es nicht die Form allgemeiner, auf das Ich oder auf die Zeit oder auf die Welt gerichteter Reflexion, wie etwa Walthers Elegie, sondern die Betrachtung von Glück und Schmerz ist hier in einem wechselnden Nacheinander, in einem episch-lyrischen Ablauf gestaltet, und zwar folgendermaßen: Die 1. Strophe beschwört im Anruf jenen Ort der erfüllten Ruhe und der trostvollen Geborgenheit, der durch die Überschrift als ein „verlassener“ gekennzeichnet ist. Wir werden also gleich mitten hineingeführt in die elegisch gespannte Stimmung des Gedichts. Die 2. Strophe vertieft diese Spannung dadurch, daß die Intensität des Glückserlebnisses, das in dem Kommen zu der „uralten Insel“ beschlossen lag, nachfühlbar gemacht wird durch die Schilderung des Seelenzustandes, der diesem Kommen vorausging. Schon in der 1. Strophe waren die „Einsamkeit“ und die „bösen Tage“ jener vorangehenden Zeit angedeutet worden; in der 2. Strophe wird das Land, aus dem der Fremdling kam, näher charakterisiert als „leere Ebene“, als „ungestaltetes Land“, er selbst aber wird als dessen „trauriger Freund“ bezeichnet. Notwendig muß in der folgenden 3. Strophe, um die gleichgewichtige Spannung zu wahren, die ausführliche Schilderung des ruhevollen Landes der Schönheit und der Fülle folgen. Die 4. Strophe, die Mitte des 7-strophigen Gedichts, bringt die eigentliche Begegnung des Fremdlings mit diesem Wunderlande der Verheißung. Hier ist der Höhepunkt der inneren Spannung, denn die Begegnung erweist sich als eine Begegnung zweier fremder Mächte. Der Fremdling wirft sich diesem Land ans Herz, aber es lächelt nur „voll Gleichmut stumm“. Die „ungeheure Esche“ bleibt unberührt, Eros ungeweckt von seinem Taumel. — Bis hierher war das Gedicht die kontinuierliche Gestaltung eines Ich-Erlebnisses, denn auch die „er-Form“ der 2. Strophe führte ja verhüllt diese Linie fort. Mit der 5. Strophe setzt auf einmal eine gänzlich neue Blickrichtung ein. Der Gegenstand der Darstellung ist nun formal nicht mehr die Ich-Begegnung, sondern die objektive Gestaltung eines Naturvorgangs. Die Bergkuppe eines Waldes wird langsam vom Herbst überkommen. Das dichterische Ich, das sich bis dahin so rückhaltlos aussagte in der direkten Anrede des von ihm beschworenen Ortes tritt nun nicht mehr nur sich selbst, sondern auch der Natur als ein betrachtendes gegenüber. Seine eigene Wandlung kann das Ich nicht aussagen, sondern nur rückschauend im symbolischen Geschehen gestalten. Ein übermächtiges „Es“ brachte die Wandlung des Verhältnisses zwischen dem Ich und dem Du, aus der lyrischen Begegnung wurde ein episches Geschehen, aus dem Zusammenprall ein Hinüber-

fließen. Darum beschreibt diese 5. Strophe nicht mehr die Natur eines Ortes, eines Seins, sondern einer Zeit, eben einen Naturvorgang, das Kommen des Herbstes. Ohne Zeitangabe war darum die Naturbegegnung der 3. und 4. Strophe, in der 5. Strophe dagegen spielen die Zeitangaben eine große Rolle: „an einem Morgen . . .", „an jenem Morgen . . .", „am andern Tage . . .", „endlich . . .". Die 4. Strophe, die der stärksten Spannung, war zugleich die der bebenden Ruhe. Hier in der 5. Strophe aber spiegelt sich das Erlebnis eines sich wandelnden Seins. Und beides hängt eng zusammen. Worte aus dem „Wunschkind" fallen uns ein, die wohl ein Licht auf die Stärke und die allgemein menschliche Bedeutung des zugrunde liegenden Erlebnisses werfen können. Dort heißt es: „Es gibt in jeder Jahreszeit Perioden scheinbaren Stillstandes, und so ist es im Leben auch. ... Der schaffende Genius hält seinen Atem an; die Wage ruht im Lot. Die Brunnenschale, bis zum Rande gefüllt, bietet dem Himmel den glatten, gefangenen Spiegel, bis alles wieder ins Fließen gerät ... Dies ist Glück, ist aber zugleich tiefste Bangigkeit: so kann es nicht bleiben. Sobald der Wind sich dreht, wird die Veränderung da sein, und was sie auch bringen möge, nichts wird sein wie zuvor." (W.K. I, 537). — Das Auskosten des Glücks der Synthese, des gleichgewichtigen Augenblicks ist der Inhalt der 6. Strophe. Die 7. Strophe aber kündet von der „Bangigkeit". Ein Tausch hat stattgefunden: nicht mehr gestaltloses, aber lebensvolles Ungestüm, sondern formvollendete, aber dem Tode nahe Abgeklärtheit ist nun Schmerz. „Es ist des Herzens Herbst", heißt es zum Schluß, damit zugleich den Symbolcharakter des ganzen Gedichts offen enthüllend, der seine tiefste Bedeutsamkeit in dem Symbol des Herbstes erhält. Denn der Herbst als die Jahreszeit höchster Reife, letzter Glut und doch beginnenden Welkens vermag wie kein anderes dies Wandlungserlebnis menschlichen Seins zu symbolisieren. Einen ganz anderen Charakter würde das Gedicht z. B. bekommen, wenn an seine Stelle etwa das Symbol der sinkenden Sonne träte, das sinngemäß auch sehr wohl möglich wäre. Aber während der Sonnenuntergang stärker die metaphysische Notwendigkeit, die Unentrinnbarkeit des Geschehens symbolisieren könnte, liegt im Herbst die nähere Beziehung zur Erde, seine die Natur unmittelbar umwandelnde Kraft, betont also stärker die Erfahrbarkeit. So offenbart sich auch hier wieder die Erdgebundenheit der weiblichen Dichterin [52]), der zudem der Herbst als Jahreszeit des Übergangs von

---

[52]) Es wäre interessant, mit dieser Elegie Ina Seidels Nietzsches Gedicht: „Die Sonne sinkt" zu vergleichen. Zwischen beiden gibt es eine Menge Beziehungen, obwohl die Erlebnisrichtung bei beiden ganz verschieden ist. Wird man nicht bei der Verschiedenartigkeit der Schlußbilder wieder stark auf den Unterschied von extremstrebiger und mittenhafter Bildgestaltung hingewiesen, wenn es bei Nietzsche heißt:

„Silbern leicht, ein Fisch, schwimmt nun mein Nachen hinaus . . ."
bei Ina Seidel dagegen:
„Es ist das Blut, das schwer und schwarz und langsam kreist."?

Leben und Tod, des Beieinanders von Herbheit und Süße gefühlsmäßig sehr entspricht [53]); und auch in den Romanen Ina Seidels hat der Herbst immer als besonders schicksalsgeladene Epoche besondere Funktionen. — Doch zurück zur Interpretation des Gedichts! Wir sagten, in der 4. Strophe liege der Höhepunkt der inneren Spannung des Bewegungsablaufs, weil dort Dynamik und Statik als gleichwertige Kräfte aufeinanderstoßen. Damit ist indirekt gesagt, daß vor diesem Höhepunkt ein Anstieg, nach ihm ein Absinken der Bewegungskurve sich vollzieht. Wie vollkommen drückt sich diese Steigerung der Dynamik, ihr Aufprallen auf die Statik und dann die langsame Bewegungsabnahme allein in den beherrschenden Verben aus! Man beachte die allmähliche Bewegungssteigerung in der Ichaussage! In der 1. Strophe Ausdruck der ruhevollen Unbewußtheit des Glückes in dem: ich lag und lächelte. In der 2. Strophe: ich kam. In der 3.: ich sah. In der 4. Strophe aber heißt es: ich sprach, ich warf mich dir ans Herz, ich sang, ich trank. Und dagegen die Statik des ruhevollen Landes in dem „Stehen" des Schlosses, dem „Stehen" der Esche, durch ein Verb also, das gerade das Fehlen der Bewegung ausdrückt. In der 5. Strophe dann verraten die Verben, wie alles langsam ins Fließen gerät. Und zwar sind dafür charakteristisch die mit Adverbien oder Präpositionen verbundenen Verbformen, die die Nuancierung der Bewegung wiederzugeben vermögen, und bezeichnend ist auch, daß die eigentliche Bewegungsvorstellung hier von Partizipialformen getragen wird, die schon ihrer grammatischen Funktion nach die Dämpfung der Bewegung widerspiegeln. So heißt es: noch ... angeschmiegt, ausrieselnd, überkommen, vollendet, leiszitternd. In der 6. Strophe fehlen die finitiven Verbformen völlig, doch liegt das volle Glück der Bewegungssynthese von Dynamik und Statik in dem durch ein Bewegungsadjektiv bestimmten Nomen actionis und dem mit einem Richtungsadverb verbundenen Part. perf. (Schon diese speziell abgewandelten Wortarten bergen jedes die Synthese in sich!)

„O sanfter Schritt im hingerauschten Laub."

Dieselbe Synthese erfüllt das B i l d :

„O trunkene Bacchantin vor der Wand
Schwarzgrünen Eppichs — weinbekränzt erstarrt —"

und g e d a n k l i c h zusammengefaßt ist sie in dem:

„O Ort versteinerter Glückseligkeit."

In der 7. Strophe endlich spielt die Bewegung nur noch als N i c h t-Bewegung oder Kaum-Bewegung eine Rolle. Der dreimaligen Negation einer Bewegung (ausgedrückt im Unruhe-Symbol) tritt die dreimalige Konstatierung einer Nicht-Bewegung oder Kaum-Bewegung (ausgedrückt im Ruhe-Symbol) gegenüber. Das Verb hat

---

[53]) Man vergleiche die Gedichte W. 16, 18, 45, 98. Tr, B. 10 32, 47, 72, 77, 78.

also seinen Bewegungscharakter völlig aufgegeben, es drückt nur das Sein oder Nichtsein aus. — Ruhevolle Unbewußtheit des Glücks am Anfang, ruhevolle Bewußtheit des Schmerzes am Ende des Gedichtes — ein Kreis schließt sich auch hier. Es ist das Bekenntnis zum „ehernen Gleichgewicht der Seinspolarität", aber nicht ein männlich-heroisches, sondern ein weiblich-duldendes Bekenntnis, nicht ein dem Schicksal-die-Stirne-bieten, sondern ein Sichbeugen unter die Allgewalt der Lebensgesetze. Daß diese Haltung dennoch nichts gemein hat mit schlaffer Resignation kommt rein durch den syntaktischen Bau dieser letzten Strophe schon zum Ausdruck. Sie ist nicht kraftloses Vergleiten, sondern ein klarer, unbestechlicher Blick stellt fest, was nicht ist und was ist. Kein Enjambement gibt etwa den Anstoß zu müdem Sichgehenlassen, sondern streng fallen Satz- und Versende zusammen. Ein Sammeln letzter Kraft verrät die Parallelität des gleichlautenden Anfangs mit „Es ist" ... „Es sind ...". Wohl nimmt die Kraft ab, die Bewegungseinheit ist im letzten Verse nicht einmal mehr zeilenfüllend, daher die Kurzform der zwei letzten Sätze: „Es ist die Müdigkeit. Es ist des Herzens Herbst." Aber die Strenge der objektiven Aussage ist beibehalten, keine Ich-Klage verrät ein Weinen. Das einst sich rückhaltlos hingebende Ich hat gelernt, sich zu verschließen. Es ist selbst herb geworden wie der Herbst. —

Die letzten Betrachtungen griffen schon hinüber in das Gebiet der rhythmischen Gestaltung des Gedichtes, die uns nun beschäftigen soll.

Auch in Strophenbau und Rhythmik des Versablaufs ringen Dynamik und Statik miteinander. Die zahlenmäßige Versgruppierung des Gedichtes ist folgendermaßen:

$$\text{I. } 7\left\{\begin{matrix}5\\2\end{matrix}\right., \quad \text{II. } 6\left\{\begin{matrix}3\\3\end{matrix}\right., \quad \text{III. } 8, \quad \text{IV. } 16\left\{\begin{matrix}7\\3\\6\end{matrix}\right., \quad \text{V. } 15,$$

$$\text{VI. } 6\left\{\begin{matrix}3\\2\\1\end{matrix}\right., \quad \text{VII. } 7\left\{\begin{matrix}3\\3\\1\end{matrix}\right.$$

Statik ist wirksam in der Zusammenfassung der (z. T. freien) Rhythmen zu streng abgeteilten Strophen überhaupt. Dynamik dagegen macht sich innerhalb dieser Gesätze schon wieder leise geltend in der Gliederung zu kleineren Versgruppen, die diese Strophen gleichsam auflösen und die fortlaufende Bewegung innerhalb des ganzen Gedichts zum Ausdruck bringen. Ferner verdeutlicht die Strophen- und Versgruppierung, wie die IV. Strophe auch formal der Mittelpunkt der Elegie ist. Ihre 16 Verse werden umschlossen von den 8 und 15 Versen der III. und V. Strophe, die in ruhigem Ablauf ohne Unterteilung die dreiteilig gegliederte Mittelstrophe (die IV.) umrahmen. Anfang und Schluß des Gedichtes aber sind in der Verszahl der Strophen völlig analog gebaut, den 7 Versen der I. Strophe entsprechen 7 Verse in der letzten; den 6 Versen der II. Strophe ebensolche in der VI. Strophe. Nicht strenge Symmetrie, doch das Gesetz harmonischer Entsprechung ist

so im Aufbau wirksam und verkörpert gleichsam das Organische des ganzen Ablaufs.

Schließlich spüren wir vor allem an der Rhythmik der Verse die Spannung zwischen Bindung und Lösung. Man ist in Verlegenheit, wenn man das Versmaß dieser Elegie im Ganzen bezeichnen soll. Das Versmaß der 1.—4. Strophe sind freie Rhythmen, das der 5. und 6. Blankverse, das der 7. Senare, ein Fortschreiten also zu immer strengerer metrischer Gebundenheit. Dennoch ist deutlich fühlbar eine Konstante innerhalb der Bewegungsgestaltung der Sprache vorhanden. Sie besteht in der nur leise schwankenden Einheit der Verslängen. Mit Ausnahme von zwei Versen (der letzte Vers der I. Strophe hat 4, der drittletzte Vers der 4. Strophe hat 7 Hebungen) umfassen die Zeilen durchschnittlich 5 oder 6 Hebungen. Durch diese als gleichmäßig empfunde Länge der Verse ist über das ganze Gedicht etwas ruhig Betrachtendes gebreitet, die Erinnerungssphäre der Elegie steigt aus ihnen auf. Von Bedeutung ist ferner, daß (wieder mit Ausnahme der letzten Zeile der 1. Strophe) alle Verse mit Hebung enden. Dies gibt den freien Rhythmen etwas Spannendes und Strenges. Es können hier nicht alle Feinheiten der rhythmischen Form dieser Elegie betrachtet werden; sehr viel wäre überhaupt über den Rhythmus in Ina Seidels Gedichten zu sagen, wie denn auch E. W. Dittrich mit Recht von diesem Rhythmus sagt, daß er „seit den Zeiten von ‚Sturm und Drang' nur selten bei einem Dichter zu ähnlicher Bedeutung gelangte [54])." Nur ein Vers sei um seiner besonderen rhythmischen Bedeutsamkeit willen hervorgehoben. In der 4. Strophe heißt es:

„Da stand die ungeheuere Esche still
Und unberührt von meinem Taumel, und hoch
In ihren Ästen sah ich ein Taubenpaar —
Der Liebe Vögel — braunweiß, reglos. Der Wind
Schaukelte sie. Der Wind weckte sie nicht, noch ich,
Noch mein gestammeltes Lied weckte der Göttin Getier ..."

Auf die 4. Zeile sei der Nachdruck gelegt. Sie ist der 35. Vers innerhalb des 65. Verse umfassenden Gedichts, steht also schon rein äußerlich fast genau in der Mitte der Elegie. Und verkörpert dieser Vers nicht auch rhythmisch ein Gleichgewicht polarer Spannung, indem zwei Mal zwei Hebungen sich unmittelbar folgen in dem „braunweiß, reglos"? „Die Wage ruht im Lot", ein Gleichgewicht der Farben (braun — weiß) und des Rhythmus! Es ist wie ein Atemanhalten „... bis alles wieder ins Fließen gerät", denn das folgende: „Der Wind" verursacht als Versende Spannung auf das, was kommt und betont so doppelt das Fallen in daktylischen Rhythmus in dem „schaukelte" und „weckte sie". — Auf diese Weise wird rein durch den Rhythmus das Aufeinanderprallen von Statik und Dynamik versinnlicht.

---

[54]) E. W. Dittrich, a. a. O., S. 4. — Dittrich fügt auch eine Reihe wertvoller Beobachtungen über diesen Rhythmus andeutungsweise an; vor allem die Unterscheidung von „kontinuierlichem" und „intermittierendem" Rhythmus scheint mir sehr treffend.

Auf die Bedeutung der Spannungspausen in diesem und in vielen anderen Gedichten Ina Seidels kann hier nur hingewiesen werden. Sehr oft ist ihr äußerliches Zeichen der Gedankenstrich (vgl. oben). Er kann ein den Worten Nachlauschen bedeuten, ein Noch-Versunkensein in die Anschauung des eben Ausgesprochenen ausdrücken und damit die magische Wirkung des Wortes vertiefen, wie in der Zeile

„Uralte Insel — uralter Felsen — ich kam."

Von magischer Wirkung und zugleich rhythmischer Bedeutsamkeit ist bei Ina Seidel aber vor allem auch die Wortwiederholung, die in dieser Elegie geradezu eins der Grundelemente der Formung ist. Diese Wortwiederholung, die hier in Verbindung steht mit Amplifikation und mit Parallelismus der Satzglieder, ist es recht eigentlich, die die melodische Kurve des ganzen Gedichts bestimmt und überhaupt für den Grundton dieser Elegie entscheidend ist. Gleich die erste Strophe beginnt mit der Wiederholung des Wortes „uralt" am Anfang der beiden ersten Zeilen. Anrufung, Beschwörung liegt in ihnen, wie etwa in der Zauberformel des Märchens „Sesam, Sesam, tu dich auf!" Am Ende der Strophe kehrt die Wiederholung wieder, doch nun erweitert um die zugehörigen Nomina, zu denen das Adjektiv nur Attribut war: uralter Felsen — uralte Insel. Damit ist der Ort beschworen, nicht nur die Stimmung, in die wir hineingeführt werden sollen. Wir fühlen nicht nur das Uralte und Ruhige und Abgeschiedene, sondern wir sehen es auch, nämlich in der Gestalt des Felsens und der Insel. Und gleich fügt sich eine neue Wiederholung an: „ich lag, in deinen Falten lag ich und lächelte." Hier hat die Wiederholung vertiefende und unterstreichende Wirkung, das Hineindrängen in die Geborgenheit wird durch sie versinnlicht. Der rhythmisch-musikalische Wert der Wiederholung in der 1. Strophe ist bohrende Monotonie. Die Anapher der 2. Strophe dagegen („Der Fremdling kam ...") hat eine gehaltlich wie rhythmisch ganz entgegengesetzte Funktion. Sie ist nicht Beschwörung, sondern logisch-geordnete Aussage aus der Abstandshaltung rückschauender Betrachtung heraus. Sie hat rhythmisch gliedernde Funktion, indem sie die Strophe in zwei gleiche Satz- und Verseinheiten (von je 3 Zeilen) gliedert. So trägt hier die Wortwiederholung dazu bei, den Eindruck der Abstandshaltung des Ichs von jenem Herkunftslande (die ja schon in der Bezeichnung der 3. Person ausgedrückt ist) zu verstärken. Der Gefühlston, den diese Wortwiederholung aber aus der 1. Strophe in diese 2. übernommen hat, ist die Monotonie, die in der 3. Strophe dann gleich wieder zur beschwörenden Magie vertieft wird mit der nochmaligen Anrufung der „uralten Insel", des „uralten Felsens". Das angefügte „ich kam" stellt die Verbindung her zu der vorangegangenen 2. Strophe, indem es die Identität des „Fremdlings" und des „Ich" indirekt enthüllt, denn dort hieß es von jenem zwei Mal: er „kam". Dann aber führt die neuauftauchende Wiederholung eines Verbs, ein dreimaliges „ich

sah", zur Bewegungssteigerung einer inneren Anteilnahme. Es ist ein enthusiastisches Sehen, das sich gleichsam gar nicht sättigen kann und das darum gestillt werden kann nur durch die wiederholende Betonung und Steigerung des Ausdrucks der Ruhe und der Erfüllung. Darum heißt es:

„ Das Tal war lind,
War Antwort — war beschwichtigend: Ja — und: Ja!
Und dennoch fragte der Fluß durch die Matten hin —
Süß ist es, süß, zu fragen, gewiß des Ja's!

Dies „Ja — und: Ja!" — „Süß ist es, süß" ist eine Art Wortwiederholung, die uns wie kaum ein anderes Stilmittel tiefsten Einblick gibt in das innerste Wesen der Dichterin. Es kehrt im selben Gedicht in der 5. Strophe wieder, wo es heißt: „Doch süß, unnennbar süß". Schon in einem frühen Gedicht heißt es:

„Süß — süß —
Süß ist der lösende März! —" (W. 6)

oder in einem andern:

„Der Liebe wurde Ziel und Glück, —
Glück — Glück!" (W. 44)

Und im „Morgentänzer"

„Dir — dir —
Hingabe dir!
Dir und dem Lichte mein Herz!" (Tr. B. 108)

Alles, was in der Dichterin lebt an mystischem Drang zum Wesenhaften, an Hingabefähigkeit und ekstatischem Rauscherleben, an Willen zum Auskosten eines Augenblicks oder einer Stimmung, aber auch an dichterischer Suggestionskraft, die entspringt aus dem Glauben an die „Sinnträgfähigkeit der schlichten Elemente" findet in solcher wortwiederholenden Sprachübung vollendeten Ausdruck. Rhythmisch bedeutet diese ArtWortwiederholung ein Stillestehn, ein In-sich-Selber-Sich-Bewegen. Wieder werden wir auf Nohls III. Typ hingewiesen, von dessen Rhythmus er sagt: „In Typus III gräbt er gewissermaßen in eine dritte Dimension der Intensität, eine Bewegung, die man immer als Wühlen bezeichnet. Der Ton sucht eine Tiefe zu erreichen." [55]) So werden wir auch hier wieder auf einen Zusammenhang zwischen polarem Weltgefühl und stilistischer Äußerung hingewiesen. —

Starke dunkle Monotonie ging auch von der Wortwiederholung der 3. Strophe aus. Sie wird gesprengt in der 4. Strophe durch eine andersartige Wiederholung, die einen lebhaften Bewegungsaufschwung ausdrückt in der sich steigernden Parallelität eines gleichgebauten Ausrufs mit variiertem Zusatz: „Du hast auf mich gewartet, sprach ich, und warf mich dir ans Herz —" „Du hast auf mich gewartet, sprach ich, und sang hinein in der Schattengänge Gelassenheit: hier bin ich! sang ich, und trank deiner Blumen Duft ...". Melodisch bedeutet diese Wiederholung ein Aufschwingen

[55]) H. Nohl, a. a. O., S. 102.

der Kurve in dreimaligem Ansatz. Doch setzt sich dieser Melodieaufschwung nicht durch, er wird vielmehr abgelöst und überlagert von einer höheren Monotonie, die einsetzt mit

„Wo aber das dritte — das heilige — Schloß dir steht, ..."

Hier bekommt die Sprache durch die harte Fügung ihrer Appositionen beinahe etwas Liturgisches. Die Monotonie wird streng und hell, sie wird durch die zweimalige Anapher am Schluß der Strophe: „Der Wind schaukelte sie. Der Wind weckte sie nicht, noch ich, noch mein gestammeltes Lied ..." nur kraftvoller noch hervorgehoben. In der 5. Strophe setzt dann die melodische Kurve deutlich wieder unterhalb jener hellen geradlinigen Strenge ein und führt leise retardierend in mehrmaligem parallelen Ansatz („An einem Morgen ... an jenem Morgen ... nur eine kleine Stelle — ach, ein Fleck ... am andern Tage ... und endlich ... war Herbst") zu jener Tiefe dunkler Monotonie zurück, die in der 6. Strophe im dreimaligen beschwörenden Anruf mit O ....! wieder aufklingt. — Alle Wortwiederholung in dieser Elegie (mit Ausnahme der der 2. Strophe) war bisher von jenem emotionalen Charakter, beruhend auf der Kraft der Beschwörung, wie Luise Thon [56]) ihn als typisch für Klopstock der rational bedingten Art Lessings, beruhend auf der Kraft der Überredung, gegenübergestellt hat. In der 7. Strophe aber entspringt die Wortwiederholung jener Kunstübung, die L. Thon bei Eichendorff und bei Stifter aufwies und für die charakteristisch ist, daß das Wort an der gleichen Stelle einer Formeinheit (z. B. der Satzeinheit) auftaucht und daß das Formende zuerst stärker hervortritt als das Inhaltliche [57]). In der 7. Strophe der Elegie fängt jeder Satz (und damit jeder Vers) mit „Es ist" bzw. „Es sind" an. (Nur im 3. Vers findet eine leichte Umstellung statt.) Was bedeutet diese Wortwiederholung hier? Es gilt das, was L. Thon an dem Beispiel von Stifter feststellt, auch für dieses Gedicht, nämlich: „Für den Inhalt des einzelnen Satzes bedeutet das wiederkehrende Wort keinen besonderen Ausdruckswert. Es darf nicht fehlen — das ist eigentlich alles, was sich darüber sagen läßt. Erst durch die Besonderheit der Anordnung tritt es überhaupt hervor." [58]) Und wie sehr auch in dieser Strophe die künstlerische Haltung derjenigen entspricht, die L. Thon aus dem Stifterschen Beispiel herauslas, ist wohl nach allem, was wir über die Dämpfung und die strenge Schlichtheit dieses Elegieschlusses schon sagten (vgl. oben S. 56), ohne weiteres deutlich. L. Thon sagt: „Es gibt Sachlichkeit und Willen zu größter Schlichtheit zu erkennen. Und zugleich verrät es Dämpfung." [58]) Auch hier ist der Ton „leise" [58]), nur ist er zugleich, und das unterscheidet ihn grundlegend von dem Stifterschen Ton, streng und herb, was schon allein durch die straffe rhythmische Bindung (das Stiftersche ist ein

---

[56]) L. Thon, Wortwiederholung als Kunstmittel. G. R. M., 19. Jg., 1931, S. 249—261.

[57]) ebd., S. 260.

[58]) L. Thon, a. a. O., S. 260.

Prosabeispiel!) bewirkt wird. — Beibehalten ist durch die Wortwiederholung auch hier die Monotonie, aber es ist nicht mehr das geheimnisvoll dunkle Raunen des Anfangs und nicht die heilige Strenge des Höhepunkts, sondern es ist wirkliche Eintönigkeit, voll Müdigkeit und langsamen Verstummens, und darum geht das Gedicht wahrhaft ein in das Schweigen. —

In dieser Elegie ist, wie in den Meisterwerken Ina Seidels überhaupt, jene Forderung erfüllt, die die Dichterin selbst an das Kunstwerk stellt, und die, in ihrer eigenen Sprache formuliert, vielleicht am reinsten das zum Ausdruck bringt, was die beglükkende Kraft ihres Werkes ausmacht, nämlich „jene schwere Lauterkeit und reine Einfalt, die Kelch und Wein, Form und Gehalt in eins verschmelzen läßt." (D.V. u. Spr. 112).

Lebenslauf.

Am 9. Juli 1910 wurde ich, Hilde Thomas, als Tochter des Drogisten Hans Thomas und seiner Ehefrau Paula, geb. Hoffmann, in Kleve am Niederrhein geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Von 1916—1926 besuchte ich das Evangelische Lyzeum in Kleve, von 1926—1929 das Oberlyzeum der Diakonissenanstalt in Kaiserswerth, wo ich am 18. Februar 1929 die Reifeprüfung bestand. Ich begann mein Philologiestudium (Deutsch, Englisch, Französisch) Ostern 1929 in Bonn, war im Sommersemester 1930 in Tübingen, im Wintersemester 1930/31 in Halle und vom Sommersemester 1931 an wieder in Bonn, wo ich am 14. und 15. Juni und 2. Juli 1935 das Staatsexamen für das Lehramt an höheren Schulen bestand. Am 29. und 30. April 1936 fand meine mündliche Promotionsprüfung statt.

Aufs dankbarste verpflichtet bin ich vor allem meinen verehrten Bonner Lehrern, den Herrn Professoren Curtius, Naumann, Hübener, Lützeler, Quint, W. Schneider und Walzel für die Anregung und Förderung, die sie mir zuteil werden ließen. Besonders gilt dieser Dank Herrn Professor Enders, der meine Arbeit jederzeit mit Verständnis und Rat unterstützt hat.